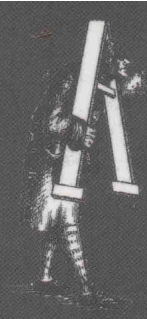


TEXTE IMAGE

marcel bénabou jacques jouet jérôme peignot

FORMULES/REVUE DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES

2003/NOESIS

formula

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre (France), de la Communauté Francaise de Belgique, et de la DRAC de Picardie.

Formules est une publication de l'Association Reflet de Lettres (Saint-Quentin, Aisne) avec la collaboration de la Fondation Noésis Internationale et de l'Association Noésis-France.

Formules est une revue traitant d'un domaine particulier, celui des littératures à contraintes. Les envois spontanés sont encourages, pourvu qu'ils soient en rapport avec ce domaine; toutefois, *Formules* ne maintiendra pas de correspondance avec les auteurs des textes refusés, qui ne seront pas retournés. Les auteurs publiant dans *Formules* développent librement une opinion qui n'engage pas la revue. Cependant, *Formules* se donne pour règie de ne jamais publier des textes antidémocratiques, ou contraires à la dignité de la personne humaine.

Directeurs : Bernardo Schiavetta et Jan Baetens
Rédacteurs : Alain Chevrier et Stéphane Susana
Assistente de rédaction : Beatrice Delpech

Comité de lecture : Jan Baetens, Alain Chevrier, Elisabeth Chamontin, Cécile De Bary, Astrid Poier-Bernhard, Christelle Reggiani, Bernardo Schiavetta, Stéphane Susana, Alain Zalmanski.

Conseillers à la rédaction : Daniel Bilous, Eric Clemens, Didier Coste, Pascal Durand, Jean Lahougue, Guy Lelong, Mireille Ribière, Michel Voiturier.

Adresse de la rédaction en France :
79, me Manin, 75019 PARIS

Adresse de la rédaction en Belgique :
Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN

Adresse mail : revue.formules@wanadoo.fr
Site internet : http://www.formules.net
Web Masters : Philippe Bruhat et Alain Zalmanski.

© Collection Formules : Association Noésis-France
© Revue Formules : Reflet de Lettres
© Pour les textes : Les auteurs
ISSN 1275-77-13
ISBN 2 914645 36 8
Dépot legai en France : AoGt 2003

Table des matières

Editorial 5

DOSSIER TEXTE/IMAGE

Théorie

Ziya Aydin **De la Règie à la Contrainte** 10

Jan Baetens **Brassai', Ecrivain-Photographe** 28

Alain Chevrier **Les Dessins de Robert Desnos** 32

Christelle Reggiani **Perec Photographe** **47**

Astrid **Poier-Bernhard Les sonnets de FJ Czernin** 60

Alain Chevrier **Les échiquiers poétiques** 72

Francis Edeline **La traduction de la poesie visuelle** **94**

Marcel **Benabou Textes, Images et Manipulations** 106

Regine Detambel **La contrainte du passe-partout** 132

Etienne Lecroart **Interview** **140**

Pierre Fresnault-Deruelle **Sur les dessins d'humour** 151

Alain Chevrier **Genèse du sonnet monolettrique** **162**

Illustrations

Jerome Peignot **De la Typoésie** 166

Bernardo Schiavetta **Les Métamorphoses de Zagghi** 180

Patrice Hamel **Une fois de plus (la Réplique n°29)** 188

Olivier Deprez **Sur** *Le Chateau,* **de** Kafka 194

M. Kasper **Prose-brève** 200

Ian Monk **Twin Tower** 205

Gilles Esposito-Farèse **Deux poèmes** 208

Gilles Esposito-Farèse **Ambibliographie** 210

Jacques Perry-Salkow **Tristan / Isolde** 211

Joèl Guenoun **Les mots ont des visages** 212
Jean Wirtz **La teratologie sous contraiate verbale** **216**
Use Kilic **Anagrammes-images** **229**
Use Kilic **écrire un mot** 230
Antoine de Baif **Grife d'un chiffre** 232
Dr Jean-Francois Sacombe **Une image filée et expliquée** 233
Alain Zalmanski **La cloche de La Roquebrussanne** 235

Hors-Dossier «Créations à contraintes»

Eric Clemens **La fable inachevable** 238
Jacques Perry-Salkow **La nuit syntone** **240**
Jacques Jouet Dos, pensée (poème), revenant 243
Franz J Czernin **Le diviseur de soi comme rabaisseur de soi** 250

Observatoire des Littératures à Contraintes

Jan Baetens **Du bon usage des livres anciens** 254
Christelle Reggiani **Sur** *Le **grand incendie*** 256
Chantal Robillard **Littérature jeunesse à contraintes** 265
Cécile de Bary **Les contraintes au bac** 268

Observatoire des littératures à contraintes 270
Revue des parutions récentes, dirigée par Alain Chevrier

Echo des Colloques 330
Rubrique dirigée par Christelle Regianni.

Jeux 335
Rubrique dirigée par Alain Zalmanski

Une contribution de Jean-Francois Jeandillou était attendue, elle n'est hélas jamais parvenue à la rédaction. Certains esprits facétieux ne manqueront pas d'en déceler quelque trace improbable dans le présent numero, où plus d'une signature sent son pseudonyme. Mais nous nous garderons bien de cautionner pareille spéculation.

Editofial

Jan Baetens et Bernardo Schiavetta

Éditorial

L'écriture, telle que nous la connaissons et pratiquons, est un objet qui se déploie aussi bien dans le temps que dans Pespace: elle est quelque chose qui se voit (dans l'espace), mais aussi se parcourt (dans le temps), et mème quand nous ne faisons que l'entendre (l'écoute étant par défimtion temporelle), elle ne laisse pas moins de s'appuyer également sur des dimensions visuelles (la mémoire, par exemple, qui est nécessaire à toute compréhension, obéit aussi à une logique de l'espace). L'écriture à contraintes ne fait nullement exception à certe loi generale. Mème s'il existe des contraintes purement visuelles (comme par exemple Pacrostiche) ou purement temporelles (comme par exemple Pisorythmie), la plupart des règles mises à profit dans l'écriture à contraintes relèvent manifestement des deux régimes. Le cas de la rime est ici très parlant. A première vue, ce procède paraìt relever essentiellement d'un critère temporel (dans la tradition francaise, la rime est ce qui marque ou rehausse la fin d'un segment de longueur déterminée, la longueur en question n'étant pas spatiale mais temporelle : le vers n'est pas exprimée en nombre d'espaces typographiques mais en nombre de syllabes). Toutefois, il apparaìt très vite que dans les segments plus longs la rime ne devient perceptible que dans la mesure où elle est soulignée par un aspect visuel : le passage à la ligne (il faut rappeler ici une les lecons fondamentales de Benoit de Cornulier, qui a démontré dans son *Traile du vers'* qu'au-delà de sept syllabes nous « perdons le compte », si bien que la rime placée à la fin de l'alexandrin passerait moins, voire pas du tout, si elle n'était étayée par l'architecture visible de l'alignement des vers). Il est mème possible de généraliser certe importance du visuel dans le texte, car à mesure qu'un écrit se transforme en texte à contraintes, on pourrait dire qu'il s'éloigne du modèle essentiellement temporel et linéaire de la parole pour se rapprocher petit à petit d'un mode mixte, où temps et espace se renforcent mutuellement. Le présent numero de *Formules* se propose d'étudier certe intrication du temps et de l'image, d'abord par une sèrie d'études critiques et historiques, puis par une serie d'exemples montrant Pintérèt d'une insistance plus avertie et rigoureuse sur l'image et la dimension du visuel dans le texte.

L'explosion des images dans notre société du spectacle, dont la rapidité et le coté manipulateur se situent en quelque sorte aux antipodes de l'écriture à contraintes dont les lenteurs se veulent un outil d'émancipation intellectuelle (et partant politique), est analysée par beaucoup comme une érosion de la culture traditionnelle de l'écrit. On pourrait penser dès lors que la mise en exergue de ce qui touche à l'image dans la production de l'écrit est une concession peu critique au goùt du temps. Pour plusieurs raisons, une telle vue est erronee. De manière très generale, il n'est plus possible d'en rester aujourd'hui au clivage absolu de l'image et du texte. Tout comme le texte est traverse d'un bout à l'autre par des mécanismes visuels, l'image est, quant à elle, obligée de composer avec la langue écrite ou parlée. L'image, qu'on le veuille ou non, n'est pas un langage articulé (ce qui ne l'empèche pas d'être une force de communication essentielle) et en pratique l'immense majorité des messages visuels s'accompagnent d'un discours verbal (quand bien mème ce dernier a perdu un rien de sa suprématie d'antan). De manière plus particulière, il convient de voir dans la généralisation des formes mixtes d'aujourd'hui la forme explicite d'une duplicité longtemps demeurée implicite, tant du coté de l'image que du coté du texte. La photographie du I9ème, par exemple, n'était pas du tout une pratique purement visuelle : les historiens apportent chaque jour de nouvelles preuves que ce genre d'images ne pouvait tout simplement fonctionner sans l'appui massif de toutes sortes de textes et de discours[2]. De son coté, l'émergence des formes brèves en poesie, qui marquent en fait la naissance du lyrisme moderne, est avant tout le résultat d'une rencontre des dimensions temporelle et spatiale dans la parole poétique[3]. C'est dans certe perspective-là, et non dans celle d'un abandon du texte au profit de la seule image, qu'il importe de lire les contributions de ce numero.

Les lecteurs de *Formules* ne seront pas étonnés de la diversité des articles et des créations. Les uns s'attachent à la superposition du texte et de l'image. D'autres se penchent sur les métamorphoses du regime verbal en visuel, et inversement. D'autres encore retravaillent les mille et une variantes de l'illustration. Un dernier groupe se propose, tout à fait dans la logique globale de ce numero, de montrer la part de visuel dans ce qui paraìt strictement verbal et la part de verbal dans ce qui se réduit apparemment à une pure image. Partout, l'essentiel demeure pourtant le souci de la contrainte, qui introduit une logique et une cohésion dans un domaine que notre société laisse trop souvent à la dictature de l'expérience «vécue» et de l'esthétique de la «surprise». Aussi le ton de plus d'un article est-il résolument critique, la cible première étant bien entendu les faciles amalgames du texte et de l'image, que *Formules* se plaìt à dissocier pour mieux ètre capable d'en analyser la fusion, et les innombrables clichés relatifs à la culture du visuel, dont ce numero se propose d'examiner les heureuses complexités. *Formules 7* le fait en privilégiant encore le pòle de l'écrit, un

prochain numero de *Formules* le fera en insistant davantage sur le pòle de l'image (mais pas au sens classique du terme, bien entendu). Comme presque chaque contribution du numero peut se lire comme un appel à la création, nous espérons vivement que le prochain numero de la revue porterà de nombreux échos du champ nouveau que nous commencons à explorer en ces pages.

Par rapport aux numéros précédents de *Formules,* le présent numero apporte aussi deux changements structurels. Le premier est sans conteste le renforcement de l'observatoire, qui s'est impose en peu de temps comme la référence absolue en son genre : pour en savoir plus sur ce qui se publie dans le domaine des écritures à contraintes, les chroniques réunies dans l'observatoire sont devenues Pinstrument de travail par excellence de quiconque s'intéresse à la contrainte. Logiquement, l'observatoire s'ouvrira bientòt à la recension des écritures à contraintes ailleurs que dans le seul imprimé. Le second changement concerne les activités éditoriales du groupe *Formules,* qui vont s'augmenter considérablement dans les années à venir. Après le succès de son numero 6 bis, consacrò aux jeux, *Formules* souhaite publier régulièrement, en collaboration avec d'autres revues ou d'autres instirutions, des numéros spéciaux, fortement axés sur un objet ou un thème particulier. L4année prochaine paraìtra ainsi, en collaboration avec Les amis de Valentin Brù, un recueil sur Raymond Queneau. De la mème facon, *Formules* s'apprète à inaugurer la collection du mème nom, avec un premier volume qui reprend les actes du colloque organisé par la revue à Cerisy la Salle en 2001. Enfin, certains membres du comité participent également à la création d'une revue de réflexion théorique sur les formes de la poesie moderne, *FPC* (soit *Formes Poétiques Contemporaines).* Cette revue annuelle, présentée à l'occasion du Marche de la Poesie, a l'ambition de poursuivre le travail de *Formules* au-delà du domaine des écritures à contraintes.

Notes

1 Ed. du Seuil, 1982.
2 Pour une belle illustration recente, voir Martha A. Sandweiss, *Print the Legend,* Yale University Press, 2002.
3 Voir les travaux de David Scott, *Pictorialist poetics,* Cambridge University Press, 1988.

Dossier Texte / Image

Essais

ZiyaAydin

De la règie à la contrainte, un dispositif théorique de la création artistique

Si le terme **d'emergence** a été choisi pour accompagner la contrainte dans le titre de cette recherche, c'est parce qu'il contient à la fois une progression, une sorte de poussée, et une face cachée. La contrainte moderne serait elle-méme le produit d'une poussée nécessaire à sa construction ! Le terme d'emergence est definì en general comme la " sortie à partir d'un milieu quelconque ", en general liquide. Quelque chose qui était immerge va apparaître. C'est un mouvement qui fait sortir des profondeurs quelque chose qui n'est pas totalement nouveau : " *une silhouette emerge de l'ombre ".* Dans l'ombre de la règie, la contrainte se tenait cachée.

On est donc tenté de lier la contrainte à un vaste mouvement, à un courant fondamental de l'art, à une donnée permanente. Et c'est en décrivant de facon rapide les caractéristiques de ce courant et de ses temps forts que l'on comprend mieux sur quoi repose la notion de contrainte, de quel milieu elle va emerger, de quels éléments elle se nourrira. Ce courant, on pourrait l'appeler le courant de l'ordre au vu des divers retours à l'ordre, mais il pourrait aussi s'appeler le courant de la recherche et de Pexpérimentation, une recherche qui, dès l'origine, est liée à la science pour la confection et la stabilite des couleurs et, plus tard, à la geometrie et aux mathématiques pour la mise en place de la perspective, courant qui détermine petit à petit les règles de composition et de technique picturale, qui transmet les données traditionnelles et qui tente de fonder de nouvelles règles universelles, en demeurant à l'écoute des sciences. Car l'art a toujours recherche une efficacité technique, soit pour faire surgir des animaux et des dieux sur des parois et des murs, soit pour reproduire la réalité, soit pour la rendre sublime, soit pour créer de l'imaginaire. La recherche est donc consubstantielle à la démarche artistique, recherche qui devient de plus en plus systématique.

Quand J. Rancière affinile : " *La notion de modernité esthétique recouvre, sans lui donner aucun concept, la singularité d'un regime particulier des arts, c'est-à-dire d'un type spécifique de lien entre des modes de production d'oeuvre ou de pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et des modes de conceptualisation des unes et des autres* "', on sent bien qu'il insiste sur le lien nouveau qui relie la pratique à la conceptualisation de cette pratique et à la conceptualisation de ce que l'artiste cherche à transmettre ; il nous met sur la voie de ce supplément de réflexion qui oblige le peintre à reprendre les problèmes fondamentaux à zèro, contrainte de nouveauté oblige. Ainsi sera aussi renouvelé le lien entre la pratique et la règie, lien qui change, s'inverse mème parfois, les formes engendrant la pratique, la pratique engendrant la règie et la règie des idées sur ce qui peut devenir lisible. Ces attitudes nouvelles présideront aux destinées de la contrainte.

1. Entre la règie et la contrainte : un dénominateur commun

La contrainte actuelle est paradoxale car elle exige une précision très grande, mais elle autorise et mème suscite une part de liberté pour assurer l'invention de règles nouvelles. Les règles qui, autrefois, s'imposaient de facon si evidente qu'on les acceptait sans les contester, deviennent plus discutables. Elles étaient immuables, elles deviennent mouvantes. Elles relevaient d'une nécessité absolue, celle d'un savoir-faire sans lequel on ne pouvait prétendre exercer le métier de peintre ; elles deviennent accessoires. Elles tendaient vers l'universalité, elles deviennent l'attribut particulier de chaque artiste.

Jusqu'au XIXe siècle, la règie, liée au «savoir-faire», demeurait à la base de Penseignement académique qui était très normatif ; les artistes intériorisaient cette contrainte sous forme d'une norme précise et incontournable. Jusqu'au XIXe siècle, donc, l'artiste était soumis aux normes (on verrà le contenu de ces normes un peu plus loin). Les maìtres exigeaient alors non seulement un dessin parfait et une qualité technique irréprochable, mais aussi une composition intéressante et un sujet traité avec originalité ; e'est avec ces atouts que les oeuvres présentées aux Grands Prix de peinture et de sculpture des salons pouvaient prétendre ètre sélectionnées. Or, la contrainte moderne semble relever plus d'une force relative ou contestable, d'un choix personnel, que d'une norme académique.

Malgré tout, et mème actuellement, la contrainte garde quelque chose de la règie. Il reste donc un doute tenace et légitime : les règles de l'art sont-elles tellement différentes de ce qu'on nomme maintenant contrainte, et n'y avait-il pas déjà dans le passe une notion de contrainte qui gisait au sein de l'art ? C'est en étudiant la question que l'on peut peut-ètre mieux voir emerger la nouvelle notion de contrainte.

Quand on prend la défmition de la contrainte la plus banale (obligation créée par les règles en usage dans un milieu, par les lois propres à un domaine, par une necessitò, etc.), on est force d'admettre que la contrainte existait depuis toujours et qu'elle se confondait alors avec la règie Ainsi, pour obtenir une couleur, il faut réfléchir au pouvoir colorant de certaines matières, à la facon de les obtenir à partir de certains matériaux, de les intégrer dans une pàté, de les délayer, etc, et Fon constate que certe science de la couleur existe depuis les débuts, avec un ensemble de procédés qui, comme le souligne Vibert, ne sont pas si éloignés de notre approche actuelle : " *Si rudimentaire que soit ce procède, il contient en germe tous les autres (...) Les nombreuses matières colorantes mises aujourd'hui par la nature ou la science à la disposition des peìntres sont presque toutes des combinaìsons de ces troisprincipes : l'argile, les sels minéraux et les teintures végétales. "*[2] Principes découverts par les hommes des cavernes, qui connaissaient le pouvoir colorant de certaines terres ou de certaines plantes et qui avaient une technique pour les appliquer sur les parois des cavernes.

On peut donc trouver un dénominateur commun à la règie et à la contrainte : elles contiennent toutes les deux des «recherches» sur les éléments indispensables à la technique et des «processus contraignants» ; certe proposition a l'avantage d'autoriser une comparaison fertile pour la compréhension des différences entre la «contrainte» comme norme generale pour l'art du passe et la contrainte moderne.

Elle a en outre l'avantage de faire face aux interrogations de ceux qui posent la question : mais n'y a-t-il pas de la contrainte partout et toujours en art ? En effet, e'est en mettant l'accent sur les caraetéristiques des règles contraignant les peintres du passe et les processus contraignants choisis par les peintres acruels, que l'on peut le mieux comprendre comment on est passe des uns aux autres, comment une nouvelle notion de contrainte a pu se faire jour et s'imposer.

La comparaison permet d'ètre attentif au développement des éléments constitutifs de la contrainte, de les voir se construire et s'associer, et donc de repérer les racines de la contrainte. On sent bien au sein de la peinture, et surtout avec l'apparition des avant-gardes, une tension entre ceux qui sont attachés à la règie et ceux qui sont artachés à la liberté de l'art. Ces derniers (par exemple, au XX^{e} siècle, l'école américaine) affirmeront volontiers qu'il n'y a pas d'art sans liberté. Les autres (comme ceux qui ont pratiqué l'abstraction dite constante) diront qu'il n'y a pas d'art sans règie. On observera les avaneées des uns et des autres. Certe Iurte et ces remises en question fécondent d'autres avaneées. Ces deux courants opposés se remarquent d'ailleurs par un antagonisme particulièrement violent dans les années cinquante, comme le souligne Michel Ragon : " *Lorsqu 'on considère ces vingt-cìnq années qui se sont écoulées depuis la*

renaissance des arts modernes après la Seconde Guerre mondiale, on est saisi par l'activité creative intense, par la multiplicité des courants, des écoles, des groupes ; par ses oscillations entre orare et désordre... "[3] Cet ordre et ce désordre illustrent le hiatus qui existe entre les recherches rationnelles de l'art géométrique et celles du gestuel ou de l'informel des différents courants d'après guerre.

Encore une fois, après la révolte des avant-gardes, leur opposition systématique aux règles du passe et le devoir de nouveauté qu'elles ont instauré, il devait fatalement se produire un retour à l'ordre et une réabilitation de la règie. La victoire d'un camp semole mener à son propre affaiblissement, comme cela a été souligné à l'occasion de discussions sur la contrainte, dans les années d'après guerre, dans la revue *Formules* : " *L'épuisement graduel de cette recherche de l'Unique, dujamaisfait, du neufpour le neuf n'échappe plus à personne (...) En effet, la «philosophie de la décomposition» des avant-gardes, avec leur formalisme transgressif se contentait trop d'éliminer les modèles prémodernes. Mais une règie ne peut étre enfreinte de manière véritablement creative qu 'une seule et unique fois, et comme il n'y a pas un nombre illimité de règles à enfreindre, cette dynamique s'abolit d'elle-mème.* "[4]

On doit cependant se demander si l'émergence de la contrainte est un simple retour à l'ordre ou si elle ne s'appuie pas à la fois sur la rigueur des règles et sur la liberto des avant-gardes, si donc elle n'est pas la resultante du dépassement de cette opposition. Il est utile pour cela d'observer la recherche des nouvelles règles, de constater que le mouvement qui amplifie la rigueur des règles académiques à prétention universelle (mème et surtout modernes) vont les rendre insupportables et donc caduques, ouvrant la voie d'abord au triomphe de la liberté, puis dans un deuxième temps au renouveau des règles, qui réinvestiront le domarne artistique en intégrant du subjectif ou mème du délirant ; ce qui donnera la notion actuelle de contrainte. Il s'agit donc de rechercher et mettre en évidence ces éléments qui forment la contrainte moderne et qu'on peut retrouver dans l'art du passe. On peut donc suggérer une ligne généalogique partielle qui relie cette notion opérationnelle dans l'art moderne à certaines recherches du passe. La dynamique de recherche qui a permis de regrouper les éléments qui forment la contrainte moderne commence avec les origines de l'art, mais elle a fait des avancées considérables depuis le début du XX^{e} siècle.

2. La contrainte de «mise en ordre»

Les pratiques et les théories se sont còtoyées depuis les temps les plus éloignés dans les travaux des artistes. L'art s'est donc confronté à la contrainte d'une réflexion théorique sous-jacente à la nécessité de mise en ordre dans la représentation du réel. Très tòt on a compris qu'à partir du

moment où l'art propose autre chose que du désordre, il contient une contrainte de mise en ordre, et donc une réflexion théorique sur le pourquoi et le comment de certe mise en ordre. C'est si vrai que des peintres comme Léonard de Vinci insistent sur le travail théorique : " *La pratique doit toujours ètre édifiée sur la bonne théorie. "*[5]

Depuis PAntiquité, d'ailleurs, les investigations concernant l'Univers se sont appuyées sur la rigueur des nombres et de la geometrie. On peut citer les artistes de la Grece ancienne. Le fait que l'esprit des artistes est lié à la rationalité de la pensée philosophique de leur temps, notamment par rapport au Beau et aux normes rationnelles, est bien souligné par M.C. Ghyka. Il examine leur facon de concevoir le corps humain : *"Il est permìs de croire que, pour les proportions du corps humaìn, les sculpteurs et les peintres grecs avaient établi :*

1. Un canon «arithmétique» pratique à coefficients arithmétiques entiers ou fractionnaires, dont nous trouvons les éléments chez Vitruve et qui s'est transmìs jusqu 'à nos jours par Pacioli, Léonard de Vinci et les peintres-géomètres de la première Renaissance ;.

2. Un canon «géométrique» idéal, base sur la section dorée, comme celui que l'on a reconstitué d'après le Doryphore de Polyclète ;

3. Une méthode graphique permettant de moduler des variantes du canon idéal, se servant probablement de procédés identiques ou analogues à ceux de Hambidge pour la composition ou décomposition harmonique des surfaces et des volumes. "[6]

L'artiste qui est sensible aux proportions et aux rapports des choses entre elles ne peut qu'ètre attentif aux riches apports qui viennent de la liaison de l'image et du chiffre. De nombreux philosophes antiques donnent l'exemple de certe tentative de mise en ordre du monde par le nombre. Il y a les Pythagoriciens pour lesquels " *tout est arrangé selon les nombres "*, ainsi que d'autres philosophes tels que le néo-pythagoricien Nicomaque, puis Platon, Vitruve, et surtout, de facon très précise, Euclide, qui décrit déjà ce qui sera appelé plus tard le nombre d'or.

On concoit donc dès l'Antiquité que le nombre peut ètre l'essence de la forme et qu'on Pappliquera à tout ce qui est visible. Comme la nature est alors un modèle de perfection, l'artiste concoit son travail comme une adhésion à l'ordre du monde, une adhésion qui n'est pas superficielle ou floue mais précise et mème mathématique.

Le *mimesìs,* qui exige une action précise pour tradurre en image, et de facon la plus efficace possible, un sujet, une idée et une émotion, impose des contraintes particulières de lisibilité et de ressemblance avec ce que l'on connaìt. L'artiste n'échappe pas plus que l'artisan à une interrogation sur la logique liant les fins et les moyens.

3. Les règles de l'art : contraintes matérielles et savoir

On a vu plus haut que, depuis les temps les plus éloignés, on avait déjà découvert certaines couleurs et certaines fa9ons de les lier avec de l'eau et de Pargile, puis de les appliquer au moyen de certaines techniques. On découvre là trois points fondamentaux de l'efficacité artistique. La découverte d'un nouveau liant et surtout d'un nouveau diluant sera à l'origine des règles traditionnelles de la peinture à l'huile adoptées à partir du XIVe et du XVe siècles après les admirables démonstrations de Van Eyck. Il a donc fallu résoudre le problème de la fabrication des couleurs, de leur conservation, de leur transparence et de leur fluidité, de leur mariage et superposition, mais aussi de la constitution d'un fond capable d'accueillir la couleur sans se dégrader.

Une fois acquis ces éléments de travail, la réalisation de l'oeuvre suppose des étapes précises et un ordre de succession : ainsi, l'esquisse sera dessinée d'une main légère à la mine de plomb ou au charbon de saule, il faudra laisser reposer quelques jours, et retoucher de temps en temps pour l'améliorer. Cennini conseille ensuite de raffermir le trait avec un petit pinceau d'écureuil bien pointu. Puis le peintre ébauchait en grisaille dégradée, en partant du fond du décor, du paysage, des vètements et en terminant par les chairs : les mains et les visages. Il attendait que certe première ébauche soit bien sèdie. Le tableau se continuait par des aplats colorés qui respectaient l'orare des valeurs imposées dès l'ébauche et, toujours après un temps de séchage respectable, il s'achevait par les détails contenant parfois quelque relief. On constate que des exigences concernant la couleur, le liant, le diluant, le support et le fond persistent jusqu'à nos jours; les résines employées étant de moins en moins riches.

Xavier de Langlais compare les techniques primitives aux nòtres :

" *Techniques primitives : à base d'huile cuite et de rèsine. Pàté transparente. Le blanc étant généralement obtenu par le respect des valeur claìres du fond.*

Technique moderne : à base d'huile crue, sans rèsine. Résultat : une pàté opaque, amorphe, dont les tons clairs comportent une quantité excessive de blanc. "[7]

Les contraintes matérielles se retrouvent donc dans les normes du savoir-faire «artistique»: on sait à quel point, au XIXe siècle, Charles Blanc dans sa *Grammaire des arts du dessìn,* insiste sur «l'ordonnance» du dessin : *"Proud'hon n'avait pas inventé le motif, mais il en inventait l'ordonnance (...) Sur-le-champ, il avait indiqué les grandes lignes, jeté les figures et leurs draperìes, prévu leur pantomime, balancé les masses, arrété le cadre. (...) Dans son acceptionplus restreinte, la compositìon n'est autre chose que l'ordonnance, c'est-à-dire l'art de mettre en ordre les éléments*

du tableau, de les dìsposer, de les combiner, ou, si l'on veut, de distribuer les róles aux acteurs du drame... "[8] Charles Blanc montre que le peintre a plusieurs autres soucis : les lois de la perspective, le clair-obscur, le mouvement, les lois de la couleur, le caractère de la touche, etc. On voit donc les innombrables exigences auxquelles il doit se soumettre pour réaliser une oeuvre digne de ce noni. Et ces exigences ont été transmises depuis les débuts de la peinture par la vision des grands artistes. On peut donc dire que, jusqu'au XIXe siècle, malgré les variantes de style et de technique, les grands paramètres techniques demeurent les mèmes.

En effet, déjà dans le passe, l'artiste qui voulait «rendre» en deux dimensions le monde tei qu'il le voyait ou tei qu'il voulait le faire voir, allait rechercher des règles qui facilitaient sa tâche. Au XVe siècle, Alberti découvrira les règles de la perspective, qui supposent une réflexion et une solution géométrique. Mais, au XXe siècle, les «contraintes anciennes», plus tournées vers le rendu précis d'un monde qui ressemble, mème s'il est idéal, au monde réel, feront place à des contraintes différentes après la naissance de l'art abstrait.

Certains, comme Michel Ragon, n'hésitent pas à voir dans l'avènement de l'art abstrait un moment de rupture fécond pour le renouvellement des théories et des techniques : " *Le passage de la figuratìon (jusque-là inhérent à toute l'histoire de l'art en Occìdent) à l'abstraction représente un tei saut qu 'il parait à ses premìers réalisateurs un bond dans le vide. Pour se rassurer, pour expliquer le sens d'une démarche aussi insensée, les premìers artistes abstraìts ont recours à l'écrìture. Il était plutòt traditìonnel que les peintres n 'écrivent rien ou si peu : qu 'il s'en remettent, pour expliquer leur démarche, à des spécialistes, critiques d'art, poètes, romanciers, essayistes. Mais devant l'énigme de la non-fìguration, les artistes, troublés, échafaudent des théories, publient des manìfestes. L'artiste luimème devient critique de son ceuvre.* "[9]

Ce grand saut ne suffit cependant pas à expliquer la naissance et les caractéristiques de la contrainte moderne, mème s'il permet de comprendre que la nouvelle notion de contrainte ne pouvait pas naitre avant 1910.

D'autres éléments doivent expliquer la naissance tardive de la contrainte en tant que telle, naissance qui a lieu dans certains textes des années cinquante.

Si l'on s'attarde ici à suivre certains changements dans l'art, c'est que l'émergence de la contrainte ne semble se produire qu'au terme d'un certain nombre de mutations : la contrainte moderne naìtra lorsque l'artiste aura opere une véritable revolution dans ses projets, sa conception de l'art et des règles artistiques et du rapport de l'art avec les autres disciplines. Ces mutations permettent de comprendre que la contrainte recèle divers éléments, un peu comme les strates diverses du cerveau, et qu'elle se pré-

sente comme un système ouvert, complexe et parfois paradoxal. Il convient donc d'analyser les éléments qui ont été source de contrainte avant de les voir se développer, s'enrichir et se marier.

4. Réactions aux contraintes de la tradition (XIXe et XXe siècles)

Déjà, les impressionnistes avaient ébranlé le socie des règles anciennes en privilégiant les effets dus à la lumière, en utilisant des couleurs de plus en plus vives et en multipliant les oeuvres *alla prima,* en plein air. Des contraintes nouvelles surgissent à l'évidence de cet intérèt pour la lumière et la couleur. De plus, la réalité commence à se trouver remise en question car sa dépendance (en particulier pour la couleur) par rapport à la lumière va la rendre moins figée dans l'esprit des artistes. Une des grandes sources de contraintes, celle imposée par l'exigence de la *mimesis,* est mise en question par une nouvelle notion de la réalité qui n'est plus concue comme immuable. Le mème motif sera aussi la source d'impressions diverses, donc de variations dans la saisie de la réalité.

Ces impressions font place naturellement à la subjectivité, laissant surgir au sein de la réalité une modulation de plus en plus grande selon la personnalité du peintre. On peut dire que la liberté de changer de technique s'accroìt. Ainsi voit-on chez le Monet des *Nymphéas* l'utilisation d'une peinture presque abstraite et en tout cas d'une technique plus libre engendrant des formes floues.

On s'achemine donc vers un renversement des priorités, les nouveautés esthétiques et la subjectivité de l'artiste devenant de plus en plus importantes par rapport au respect des techniques traditionnelles et à la tradition iconographique.

Il faut attendre le XXe siècle, avec le constructivisme, pour que l'oeuvre d'art puisse étre vécue en tant que telle, sans référence à une pensée métaphysique, religieuse, historique ou sociale. C'est en effet ce que souligne A. Nakov, qui s'exprime ainsi : *"Réaction à l'esthétisme philosophique de la première abstraction (1910-1915), le constructivisme se caractérise par une opposition* ***«matérialiste»*** *aux théories trop métaphysiques du* «spirituel dans l'art» *de Kandinsky, du mysticisme de Malévitch et de l'abstraction rigoureusement géométrìque de Mondrìan.* "[10]

Ce parcours vers de nouvelles recherches prendra en fait beaucoup de temps, plusieurs moments de rupture et de réflexion. Le cubisme, après le fauvisme, avait déjà changé l'interprétation perceptive immediate du monde et engagé de facon encore plus decisive le détachement par rapport aux réalités extérieures. C'est avec le cubisme que le processus d'analyse et de déconstruction des formes observées devait mener à la découverte de nouveaux éléments plastiques : des éléments géométriques, mais aussi de nou-

veaux procédés comme le collage. La répétition, le morcellement, la réduction aux formes géométriques, la déformation permettent aux cubistes des compositions particulièrement harmonieuses. Comme le dit Villon lui-mème : *" L'idée s'est ancrée en nous qu 'une toìle devait ètre raisonnée avant d'ètre peinte. "*[n]

Il est possible d'affirmer que les membres de la Section d'or, entraìnés par Villon et Duchamp, avaient pour priorité des préoccupations formelles telles que les décrit pour nous S. Alexandrian : *" Les problèmes que se posait à cette epoque Jacques Villon étaient ceux de la division pyramidale de Vespace, du rapport rythmìque entre les lìgnes de force, et de la* synthèse du mouvement *par la continuità... "*[n] Et Pierre Daix précise l'influence de la physique et des mathématiques sur les artistes. Elle est telle qu'on a pu comprendre que : « Metzinger, sitòt qu'il a théorisé sur le cubisme, se soit référé à ce qui commencait à se vulgariser de la physique moderne, à l'exposé d'Einstein de 1905 sur la «relativité restreinte» qui s'ouvre par une définition de la simultanéité. "[13] Simultanéité utilisée par Duchamp dans les tableaux où il intègre la quatrième dimension. On peut donc affirmer avec Pierre Daix : *" Depuis lors, trois générations de peintres ont eu affaire à l'héritage du cubisme, recueillant tei de ses enseignements, en contestant d'autres. On verrà ses «grilles '»reprìses par les peìntres abstraits, mais aussi dans le* dripping *de Pollock et mème parfois dans la peinture optique. (...) Sa syntaxe a bouleversé les images, son vocabulaire de signes plastiques a forme la vision moderne . "* [H] On sent donc bien comment se mettent en place des éléments indispensables aux constructions rigoureuses de l'art moderne, et l'on devine que ces éléments seront aussi utiles pour celui qui pense à la création de formes sous contrainte. Nous avons donc là une première piste, celle de la réduction de la peinture à des éléments formels de plus en plus simples et aux lois qui régissent tout ce qui peut étre utilisé de facon précise.

Dans diverses périodes du passe, l'oeuvre d'art est davantage liée à la fonction précise d'objet dévotionnel, d'oeuvre celebrative, etc. Et cette efficacité semble étre mise au service d'une cause. L'efficacité des éléments esthétiques n'est pas recherchée en tant que telle, elle doit servir à autre chose, au souci religieux, historique, social, etc.

Or ce n'est plus le cas pour certains artistes à partir du XXe siècle, mème si bon nombre d'entre eux, comme Malévitch, Mondrian, Kandinsky, ou plus tard, Manessier, restent très attachés à la spiritualité. Au XXe siècle, jusque vers les années 50, on voit se développer un souci de plus en plus grand pour les éléments formels de la peinture, qui vont devenir le sujet mème de l'art : la couleur pour certains, l'agencement des formes simples pour d'autres, ou encore la découverte de matières étonnantes. Un groupe de peintre «orphistes» a pu écrire : *" La couleur possedè un potentìel suf-*

fisant pour être à elle seule le sujet "[15] Affirrnation impensable pour les peintres du passe, qui ne peuvent réduire la peinture à un souci esthétique ou tout simplement à un jeu ou à une provocation, comme c'est le cas pour certains artistes modernes.

5. La période des avant-gardes : la contrainte face aux nouveaux systèmes esthétiques

Les nouvelles règles esthétiques s'affirmeront avec l'avènement des avant-gardes au début du siècle. Ces nouvelles règles s'élaboreront à partir du refus de la contrainte de la *mimesis.* En effet, le danger de la «description mimétique» qui «abaisse l'art» est bien souligné par Robert Delaunay : *" Tant que l'art ne se degagé pas de l'objet, il reste descriptif, littéraire et s'abaisse en employant des moyens d'expression incomplets, en se condamnant à l'esclavage de l'imitation.* "[16]

Le rejet du «réalisme» et du «naturalisme» du XIXe siècle trouvera des moyens d'expression nouveaux dans les langages formels qui sont en train de naître. Et ces moyens nouveaux seront si importants que leur usage persisterà et servirà beaucoup plus tard. Quand, à la fin des années 50, la notion de contrainte sera au centre d'une théorisation et d'une utilisation liée à un programme précis, c'est à ce moment-là que les enjeux de la contrainte seront repris et analysés avec attention dans la revue *Réalités nouvelles.*. On est en 1947 et c'est à ce moment-là qu'on voit se développer la problématique d'un art fonde sur un souci de manipulations harmonieuses ou audacieuses des éléments formels. C'est en effet dans la mouvance de certe revue que l'on retrouve un artiste comme Dewasne, qui fera partie de l'OuPeinPo. La proximité et la continuité entre les premières tentatives des avant-gardes et les recherches liées à l'abstraction géométrique des années 40-50 fondées sur les contraintes de l'abstraction formelle est particulièrement frappante et utile à souligner.

C'est toutefois bien avant l'apparition du salon de *Réalités nouvelles* que Theo Van Doesburg commence à utiliser des éléments géométriques et des structures simples. Il fait d'ailleurs figure de precurseur quand il déclare : *" Ce qui peut donner une valeur culturelle à la peinture d'aujourd'hui est le contróle mathématique ou plutót arithmétique. "*[xl] Le salon *Réalités nouvelles* lui rendra hommage en le citant dans sa revue et en l'exposant. Ces contròles mathématiques seront une constante chez les adeptes de la contrainte, mais qui passera aussi par les recherches de Duchamp. Ce n'est pas par hasard qu'on la retrouvera à la base de l'expérience des membres de l'Oupeinpo et de Morrelet.

On assiste en fait, en mème temps que Paffirmation de l'art abstrait, à une séparation entre ceux pour qui les éléments plastiques sont les simples manifestations de réalités cachées, intérieures ou spirituelles, comme

pour Kandinsky, et ceux pour lesquels ces éléments se suffisent à eux-mèmes et deviennent un nouveau langage concret comme chez Theo Van Doesburg. Dans la définition mème du neoplasticisme, on retrouve ces éléments impersonnels et universels qui caractériseront le langage «plastique» des amateurs de contrainte : " *Degagé complètement de toute forme particulière, le neoplasticisme exprime l'unicité humaine par la beauté des rythmes et des rapports plastiques créés avec des éléments impersonnels et universels.* "[18] On retrouvera ces mèmes éléments dans le cubisme, comme le rappellera l'un des artistes de *Réalités nouvelles : " C'est ainsi que le neoplasticisme est né, venant du cubisme et des idées futuristes* "[19].

Dans les années 20-30, c'est surtout le triomphe de la peinture abstraite qui semble ouvrir la voie au formalisme en apportant des règles nouvelles concernant le fonctionnement des lignes, des formes, des couleurs, des équilibres, des tensions.

La découverte de certains effets d'optique, concernant en particulier la couleur, avec l'effet simultané utilisé par Delaunay, apporte à l'art une sorte de base scientifique. L'emploi des couleurs pures, réduites parfois au noir, donne une impression de pureté et de rigueur. C'est pourquoi la période est fertile en théories qui, toutes, cherchent de nouvelles bases solides et universelles pour l'art. En Allemagne avec le Bauhaus, en Hollande avec Van Doesburg et De Stijl, en France avec l'Esprit nouveau et l'orphisme, en Russie avec les constructivistes, en Italie avec les futuristes : il est impossible de suivre le foisonnement des écoles et des théories qui naissent dans les années 20 et 30.

Dans le Bauhaus, l'intérèt se fixe sur les éléments plastiques de base, qui ont été répertoriés, étudiés et utilisés dans les expériences plastiques. Ces recherches vont faire subir une revolution aux règles traditionnelles de l'art. Il suffit pour s'en convaincre de lire les textes de Itten, de Klee et de Kandinsky. Sans l'étude de ces éléments de base, on ne pourrait pas proposer de jeux ni d'exercices qui sont autant de contraintes utilisées plus tard par les artistes se confrontant aux problèmes de l'abstraction : ceux du salon *Réalités nouvelles* ou de l'art abstrait géométrique des années 50. On retrouvera ainsi beaucoup d'oeuvres qui ressemblent en fait à des exercices proposés par les enseignants du Bauhaus, concentrant le travail sur un élément fondamental ou sur une forme géométrique.

6. L'éclatement de la règie : l'ironie et la rigueur de la science

Par ailleurs, dès 1912, parallèlement aux recherches de l'abstraction géométrique, Duchamp se propose d'introduire le mouvement et l'humour dans ses oeuvres, tantòt en prenant en compte la réalité, tantòt en escamotant le rapport avec celle-ci. Il commence dès 1911 à représenter le mouvement par une flèche dans un petit tableau figurant un moulin à café. Il se

penche sur les photos de Marey et ses schémas de marche, ce qui l'amène à revoir ses idées sur le mouvement. Alexandrian nous décrit le projet de Duchamp : " *Duchamp entrevit la possibilità de représenter le mouvement, non pas comme l'ceil était capable de le voir, mais en détaillant tous ses états successifs du dèbut à la fin de la trajectoire. Il se proposa de faire mieux que Kupka peignant, dans* Plans par couleur *(1911), l'action d'une femme se retournant pour regarder derrière elle.* "[20] Mais Duchamp ne s'arrête jamais à un système et ne se répète pas.

Ainsi voit-on dans le titre de son tableau, *Le Roi et la Reine traversés par des nus en vitesse,* un projet qui inclut l'image d'un mouvement, mais introduit déjà de l'absurde, qui sera amplifié dans ses projets suivants. En effet, il en vient à un projet de tableau hilarant où se mélent des jeux de mots et des transpositions d'êtres humains en mécaniques, comme le rappelle Alexandrian : " *Ayant concu la mariée comme un moteur, avec un arbre type, Duchamp cherche quelle forme conviendrait à son partenaire : le cèlibataire. Il enfit d'abord* «le chef des 5 nus», *c'est-à-dire le conducteur d'une 5-chevaux sur une route tendant* «vers la ligne pure géométrique sans épaisseur» ; *ensuìte il enfit un cycliste... "*[21] En introduisant dans sa peinture les mouvements humains, puis le mouvement mécanique, il déplace le centre d'intérét de sa peinture, il nous éloigne des valeurs esthétiques conventionnelles. Il ouvre une voie vers un art qui comporte une part d'humour et d'absurde. Ce qui ne l'empèche pas de s'intéresser à un nouvel emploi des mathématiques qu'il étudiait gràce au *Traiti élémentaire de geometrie à quatre dimension,* d'Esprit Jouffret, et aux explications de Princet, agent d'assurance que les cubistes fréquentaient : " *Maurice Princet, qu 'ils prenaient pour un genie méconnu, leur faisait des cours de vulgarisation sur l'hyperspace. "*[22] D'ailleurs, au cubisme «pur» avaient succède les recherches de la Section d'Or. Duchamp et son frère Villon avaient créé le groupe de la Section d'Or dans le but de rendre le cubisme plus scientifique : " *Les trois frères Duchamp prirent une telle importance dans le cubisme que l'on nomma «groupe de Puteaux» les peintres qui se réunissaìent le dimanche chez Jacques Villon et qui défendaient un cubisme scientifique différent du cubisme intuitif de Picasso et de Braque. "*[23] Certains auteurs insistent d'ailleurs sur le caractère scientifique du cubisme : " *La Section d'Or fut une tentative de contróler scientifiquement les données fournies par l'instinct à Picasso et à Braque "* car " *Jacques Villon, à partir du cubisme de la Section d'Or, a toujours obéi à des principes d'organisation mathématique du tableau "*[2A]. C'est probablement parce qu'il introduit aussi de l'humour et du jeu dans son oeuvre que Duchamp sera adopté, plus tard, par les Oulipiens.

Il est important de souligner à quel point Duchamp développe les deux paramètres majeurs caractérisant les recherches successives autour

de la contrainte : la rigueur mathématique et l'humour, repérable aux titres donnés aitisi qu'à la conception très particulière des images. Cet humour qui lui vient aussi de la pièce de Roussel, *Impressions d'Afrique.*

Duchamp néanmoins n'utilisera pas le terme de contrainte, mème s'il utilise beaucoup celui de «procède» ou de «problème technique» ; son goùt pour l'amusement, et donc la liberté, l'en éloignent sans doute à cette epoque. Il faudra Pexplosion du mouvement Dada et, par la suite, de la Pataphysique, pour que la dérision et l'humour soient utilisés explicitement comme de nouvelles contraintes.

Déjà avec les avant-gardes s'accentuent les clivages entre ceux qui restent attachés à une problématique formelle et ceux qui prennent en compte les remises en question de l'esthétique avec, de facon explicite, un esprit de révolte. En travaillant sur la forme, les avant-gardes travaillent d'une facon implicite sur la contrainte. Mais une contrainte plus ludique va aussi naître de l'esprit de révolte. Néanmoins, certains artistes sentent très tòt les dangers de l'académisme abstrait et de la répétition passive des nouveautés formelles. On voit s'opposer ceux qui conserveront envers les éléments plastiques leur amour et leur volonté de les mettre au premier rang, et ceux qui s'engageront tout à coup dans une complète remise en question de l'esthétique. Ces derniers, paradoxalement, ouvriront la voie à d'autres formes de contraintes.

On peut aussi constater que cette remise en question de la peinture porte à un plus évident mariage des disciplines. Le souci esthétique sera donc remis en question avec les nouveaux apports venus des sciences et de la technique. Il suffira de noter à quel point la présence des machines avait d'ailleurs déjà une place dans l'art gràce aux constructivistes et aux futuristes. On voit à quel point le dessin industriel est mis à contribution. Or, ce dessin industriel ne peut exister sans une forte contribution des mathématiques. On pourra dire que " *si le grand verre, par sa nature, prend à la lettre les lois du dispositi/perspectif, ilparait aussi les illustrer ; il les commente autant qu'il les incarne.* "[25]

On peut résumer l'histoire de ces transformations en considérant que, avec les avant-gardes on est passe de la peinture à sujet (à caractère souvent historico-religieux ou social) à la domination des recherches formelles, et donc au triomphe des éléments plastiques purs. On assiste par la suite à de nouvelle relations entre disciplines, et donc à Pannexion progressive des buts et moyens venus de domaines annexes comme la décoration, le dessin industriel, la publicité, ainsi que des savoirs en apparence plus éloignés, telles la biologie ou les mathématiques.

Toutes ces mutations ouvrent la voie à des recherches et à des moyens d'expression nouveaux, qui entraìneront le mariage de la contrainte et de la liberté en autorisant des règles purement individuelles. C'est à ce moment-

là que le terme de contrainte sera employé, semble-t-il, pour traduire la recherche systématique de ces règles nouvelles et parfois absurdes.

Que ces moyens mènent à des effets purement esthétiques est d'ailleurs contestable. C'est peut-être pour certe raison qu'on ne les a plus nommés règles.

On est donc tenté de montrer que le terme de contrainte traduit un passage entre le souci dominant d'une esthétique incontestable (souci succédant lui-même à la volonté d'utiliser des règles de l'art pour une représentation plus ou moins idéaliste ou plus ou moins réaliste) et le souci de recherche d'éléments ou de procédés capables d'assurer à l'image une efficacité, quelle qu'elle soit. Certe recherche peut aller jusqu'à réduire au minimum le souci de beauté pure au profit d'une efficacité qui va dans le sens de la provocation, de l'étonnement, de la dérision, et mème de la laideur.

Il faut donc souligner le rôle qu'ont joué, à des époques différentes, des mouvements tels que le groupe Dada ou celui de la Pataphysique, qui ont apporre des éléments essentiels à la conception et à la mise en place des nouvelles contraintes.

Ils n'ont pas été les seuls, d'ailleurs, à s'opposer à ceux qui ont créé le «nouvel académisme», qui a bien été Tessenti comme une contrainte dans le sens négatif du terme : " *Le courant minimaliste en sculpture va vite entreprendre de reagir contre les contraintes qu 'impose la geometrie. La régularité mème des formes commence à apparaitre comme une entrave dont il faut se libérer "*[26]. C'est aussi le cas en peinture.

Finalement, c'est le rejet de contraintes devenues stérilisantes qui engendrera de nouvelles contraintes plus fécondes ou vécues comme telles. En fait, on verrà que c'est en partie le combat entre les tenants de l'ordre et ceux de la liberté qui produrrà la contrainte moderne, à la fin des années cinquante, au moment où un mélange de liberté et d'ordre devient possible. Comme le dit Gombrich, la nouveauté naìt d'une tension : *" Ily a toujours une tension entre les redondances attendues de la continuité et le nouveaupas dans l'ordre ou le désordre qui attire notre attention. "*[21]

Certe description rapide de revolution des éléments qui peuvent devenir contraignants tend à donner l'idée directrice de ce travail. En effet, la notion de contrainte devient plus darre quand on la met en rapport avec les courants qui la nourrissent, courants abstraits d'une part et figuratifs de l'autre. Chacun apporte la part d'expérimentation et d'humour qui lui est propre et qui permetta d'aboutir, autour des années cinquante, aux recherches marquant un tournant décisif en ce qui concerne la contrainte.

7. Des avant-gardes aux années 50 : la contrainte et ses différents modèles

Des éléments déjà mis en évidence seront utilisés dans l'élaboration de la notion de contrainte qui se fera plus tard, autour des années cinquante. On peut donc proposer une ligne généalogique allant des années dix aux années cinquante.

Mais pour préciser comment la notion de contrainte est vécue et décrite dans le monde moderne, il est de plus nécessaire de saisir le rapport nouveau établi avec certains éléments que les amateurs de contraintes des années cinquante ont privilégiés. Et, pour mieux montrer comment cette notion devient opérationnelle pour les artistes au XXe siècle, on suivra trois axes principaux :

- l'approfondissement et la valorisation systématique des éléments esthétiques

C'est en analysant les outils, les éléments qu'ils déploient sur la toile, les gestes qu'ils s'autorisent, que les artistes vont développer les aspects les plus significatifs de la contrainte. Ils se rapprochent donc de l'oeuvre et de l'acte de créer. Il s'agit ici de souligner cet intérêt croissant pour l'analyse de tout ce qui est en jeu dans la création, pour tout ce qui entrarne des effets analysables et des procédés formalisables. Ce faisant, les artistes vont **pousser aux extremes** les effets liés à la matérialité de l'oeuvre ou aux recherches formelles. Ils vont donc utiliser des moyens anciens en les isolant, en les mettant au premier pian, en s'en servant de facon systématique et obsessionnelle, parfois en les additionnant et en les multipliant, avec par exemple le carré blanc sur fond blanc de Malevitch.

Nous ne reviendrons donc pas sur les procédés ou les contraintes classiques, mais sur leur renouvellement par l'introduction de nouvelles formes de contrainte au sein mème des éléments du passe. Ainsi le renouvellement du collage est-il métamorphosé par l'addition de la geometrie, l'usage des couleurs par une sobriété extrème ou par l'usage de Pharmonisation des tensions et la règlementation des formes par une structuration visible et globale qui balise l'ensemble du tableau.

- le mariage des disciplines

C'est en utilisant des exigences venues d'ailleurs que la contrainte se multiplie. Ainsi ont été mises à contribution de l'oeuvre d'art les mathématiques, la biologie, ou simplement, dans un deuxième pian, la décoration.

Ces influences sont d'autant plus importantes à souligner que c'est précisément par l'alliance des mathématiciens et des littéraires que se formerà l'Oulipo.

Il faut surtout rappeler l'importance d'un troisième axe.

- la présence de l'absurde et de la provocatoli ouvre la voie à la recherche d'éléments inattendus nés de la pure fantaisie, ou au goùt de l'absurde, comme on le voit chez Vanarsky qui propose de redresser le cours de la Seine en une ligne droite.

L'idée de contrainte ne méne donc pas nécessairement au «traitement» d'éléments simples concus pour ètre manipulés par une machine ou un esprit mathématique, bien au contraire. Le fait d'utiliser le pouvoir de répétition, de division — ou autre — de la machine n'est qu'un aspect de la contrainte. Une machine ne peut produrre les tableaux d'Arcimboldo, qui s'imposait de construire ses portraits à Faide de légumes, de fruits ou de livres. Pour que le portrait reste lisible, il faut allier la lisibilité des objets utilisés et celle de la figure humaine, il faut donc respecter une doublé vision du tableau, ce qui entraìne une contrainte evidente et suppose une adresse prodigieuse.

Arcimboldo est d'ailleurs reconnu comme l'un des pères de la contrainte par les OuPeinPiens qui se sont attaqués à l'exploration de toutes les contraintes, y compris les moins évidentes.

Il est impossible de predire ici où se dirigeront les recherches sur la contrainte, leur but n'étant pas forcément un résultat esthétique. Ce sont davantage des recherches d'instruments, de matériaux, de procédés et de programmes, d'idées permettant une utilisation nouvelle des éléments anciens ou une integration d'éléments nouveaux.

Mais l'extension de la contrainte a des limites. L'usage d'une contrainte suppose que l'on puisse transmettre les règles du jeu et qu'elle soient exploitables par d'autres : une contrainte unique et sans reproduction possible serait incompréhensible. Or, le propre de la contrainte est de se décrire et de donner un mode d'emploi. On voit donc que si l'on peut rèver à des contraintes très fantaisistes et en retrouver certaines chez les OuPeinpiens, il y a des limites à certe notion.

Ces réflexions sur la nouveauté permettent d'établir une définition generale de la contrainte ; on est amene à ètre soumis à des contraintes dès lors que l'on a definì des éléments qui seront concernés par l'action à venir et que l'on peut nettement décrire le traitement que Fon va «infliger» à ces éléments ; la notion de protocole chère aux scientifiques et qui se simplifie en «programme» ou en «procède» donne le cadre dans lequel s'exerce la contrainte, mème si ce traitement est absurde.

La contrainte moderne ressemble à une règie du jeu établie par des gens qui s'intéressent à un domarne, mème s'ils n'en sont pas des spécialistes.

Il n'est pas certain que les contraintes les plus fructueuses soient celles qui proposent un mécanisme évident, mème si l'ennemi de la contrainte est bien l'ineffable, Pindicible, l'inexplicable. L'oeuvre la plus contrainte serait celle qui peut ètre programmée et exécutée par une machine, au risque de sortir de l'art pour tomber dans une sorte de technique

decorative. A l'oppose, la liberto qui méne à l'expression personnelle sans souci esthétique déborde aussi de l'art pour tomber dans l'expression pure. Or, les oppositions de plus en plus marquées entre l'ordre et la liberté, le souci esthétique et l'expression, vont sécréter des recherches et des mouvements qui tiennent de plus en plus à prouver l'efficacité de leurs théories et de leurs productions. Elles vont du mème coup multiplier les découvertes dans un champ comme dans l'autre. Et la contrainte se nourrira finalement du fait que chaque artiste se voit obligé, pour se sentir un vrai créateur, de créer ses propres normes et sa propre technique. Ce qui donne, chez ceux qui sont attachés à «l'ordre» et opposés à la création spontanee et intuitive, une surenchère dans le domaine des règles nouvelles qu'ils s'imposent en les multipliant. Il est donc logique que l'art moderne contemporain voie se multiplier les facons de peindre comportant des contraintes, mème si elles ne sont pas nommées ainsi d'emblée.

Il n'est donc pas inutile de préciser d'abord ce que la contrainte contient vraiment, et ce que les défmitions données peuvent nous apporter comme repères pour ce travail.

Notes

1 Jacques Rancière , *Le partage du sensible,* La Fabrique-éd., Paris 2000, p.26
2 Vibert cité par Xavier Langeais, *La technique de la peinture à l'huìle,* Ed. Flammarion, Paris 1959, p.19
3 Michel Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant, chronique vécue de l'art contemporaìn de l'abstraction au pop art. 1944-1969,* ed. Galilée, 1986, Paris, p. 15.
4Jan Baetens & Bernardo Schiavetta, «Ecrivains encore un effort», Revue *Formules,* n°l ed. l'Age d'homme, France, 1997, p.12
5 Léonard de Vinci cité par André Lhote, *Les invariants plastìques,* ed. Hermann, Paris, 1967, P. 27.
6 Matila C. Ghyka , *Le nombre d'or,* ed. Gallimard, Fraance, 1931, renouvelé en 1959, p.53-54
7 Xavier de Langlais , *La technique de la peinture à ì"huìle,* Flammarion, Paris 1959, p.84
8 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin,* ed. H. Laurens,Paris, 1908, p. 496 (premiere ed. 1877)
'Michel Ragon, *Journal de l'art abstraìt,* ed. SKIRA, 1992, Genève, p.8
'"André Nakov, *Le Constructivisme,* in Encyclopaedia Universalis, Corpus 6, France 1996, p. 446
11 Sarane Alexandrian, *Panorama du Cubisme,* ed. Philipacchi, Paris, 1976, p.25
12 Ibid, p.25
13 Pierre Daix, *Journal du Cubisme,* ed. Skira, Genève 1982, p.71
14 Pierre Daix, *Ibid.* p.7
15 Revue *Réalités Nouvelles* n°l Imprimerie Wolf, Rouen, 1947, P. 25 (article est signé «un groupe de peintres orphistes»)
"".Robert Delaunay, Revue *Der Sturm,* Cahier 144/145, Janvier 1913)
". Theo Van Doesbourg , «de l'intuition à la certitude», in Revue *Réalités Nouvelles* ncl Imprimerie Wolf, Rouen, 1947, p.3.

18. Gorin, «Le Néoplasticisme et la Vie Sociale», in Revue *Réalités Nouvelles,* n° 1, 1947 imprimerie Wolf, Rouen, p.37
". *Ibid,* P. 36
20 Sarane Alexandrian, *Marcel Duchamp,* ed. Flammarion, Paris 1976, p.19
21 *ibid,* p.28
22 *ibid,* p.18
23 *ibid , p.18*
24 Sarane Alexandrian, *Panorama du Cubisme,* ed. Philipacchi, Paris 1976, p.24-25
25 Jean Clair, «Marcel Duchamp et la tradition des perspecteurs», in revue *Art Press international,* n°4, Février 77 p.15
26 Lucie-Schmith Edward , *les arts au XXème siècle,* ed. Konemann, Cologne, 1996, p.283
27 Ernest Gombrich-Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit,* entretiens sur l'art et la science, Ed. Adam Brio, 1991, Paris, p.118

Jan Baetens

Brassai, photographe-écrivain

Le surréalisme ou le faux mélange des genres

Pour aborder les rapports entre texte et photographie dans l'oeuvre de Brassai, il est utile de rappeler que l'interaction entre mot et image a toujours été considérée comme un des principes fondateurs du mouvement surrealiste dont il flit lui-mème un des représentants universellement reconnus. Les surréalistes mélangeaient les genres, encourageaient la collaboration et recherchaient par le texte comme par l'image une rupture avec les dogmes et les pratiques de l'art de leur epoque. Toutefois, Pintervention surrealiste a toujours pam plus révolutionnaire dans le domaine de la letterature que dans celui de la peinture, d'apparence souvent académique (Magritte et Dali, plastiquement parlant, ne sont pas Picasso ou Braque...). Pour dépasser ce paradoxe, l'historienne de l'art Rosalind Krauss a propose de sortir de la fausse antithèse littérature/peinture pour mieux souligner Papport décisif d'un troisième mèdia, la photographie, qui constitue selon elle le modèle implicite de l'écriture comme de la peinture surrealiste. Dans son livre *Du photographique*[1], elle postale que la photographie a permis de rompre avec l'idée de l'art comme représentation (dans une telle perspective, les signes de l'art renvoient à quelque chose d'extérieur) et d'introduire l'idée de l'art comme présentation ou présence (dans une telle perspective, les signes de l'art coi'ncident avec le réel lui-mème, et inversement). Certe distinction parait simple ou anecdotique, mais elle implique le passage d'un système de signes culturels, dominés par les notions de signification ou de symbolisation, à un système de signes naturels, dominés par les notions de surprise ou d'expérience: l'artiste ne crée plus un ensemble de signes pour renvoyer à une certame réalité (intérieure ou extérieure, fictive ou réelle, peu importe), il est celui qui trouve dans le réel mème les signes d'une réalité differente. Définie de la sorte, la «présence» n'est évidemment pas simple coi'ncidence du signe et du réel, mais le mécanisme qui permet au réel de se séparer de lui-mème et de s'ouvrir à un processus herméneutique sans fin. L'oeuvre de Brassai, dont les images de graffiti radicalisent dès les années 30 le projet de témoignage social entamé dans *Paris de nuit* (1933), est une belle illustration de certe démarche «typiquement surrealiste».

L'objectif de la présente contribution n'est pas de discuter la justesse, ni la pertinence de la théorie de Krauss (fascinante et séduisante en ce qui me concerne). Ce qui va me retenir est une tout autre question, qui tient à Fune des conséquences pratiques que l'on peut dériver de son postulat mème. En effet, s'il est vrai que le modèle du «photographique-comme-écart» permet de donner au surréalisme la cohérence que semble lui dénier l'hétérogénéité de son intervention dans divers médias, peut-on en conclure que les surréalistes travaillaient de la mème facon lorsqu'ils passaient d'un mèdia à l'autre? L'exemple de Brassa'f, dont le caractère surrealiste n'est guère mis en question, prouve qu'il n'en est rien. Je tenterai de montrer d'abord en quoi Brassai écrivain s'est fait Brassai photographe. Ensuite, j'essaierai aussi d'indiquer pourquoi une telle cassure a pu échapper à Pattention critique de l'auteur lui-mème, qui est intimement convaincu de faire en écrivain ce qu'il fait en photographe.

Paroles en l'air : *l'oeuvre d'un photographe passe à l'écriture?*

Dans *Paroles en l'air*[2], qui reprend quelques textes des années 40 et 50, Brassai dit faire pour la littérature ce qu'il a fait pour la photographie avec ses images de graffiti. Le livre reprend un certain nombre de conversations entendues dans des bars ou d'autres endroits semi-publics, puis transcrites dans ce que Brassai appelle «l'esprit de la photographie». Une introduction théorique, ajoutée par Brassai lors de l'édition definitive, permet de préciser tout de suite certe analogie. Tant les «paroles en l'air» que les graffiti sont en effet des confessions «écrites», les unes comme gravées dans le «zinc» des cafés (zinc qui, au moment de l'occupation, était remplacé par un morceau de bois), les autres directement entaillés dans le mur où le photographe les a trouvés. Et tant les "paroles en l'air" que les graffiti sont comme des objets trouvés surréalistes, anonymes, dépouillés de leur instance d'énonciation originale, puis repris par Partiste-observateur qui s'interdit d'y faire quelque modification que ce soit.

La pratique, toutefois, ne ressemble guère à la théorie. Car pour peu qu'on creuse Pintroduction de Brassai et que l'on se penche sur la nature mème des textes réunis dans *Paroles en l'air,* de curieuses divergences avec les images de graffiti se manifestent. Une première différence concerne évidemment la manière mème dont l'auteur dit proposer les conversations à Pattention du lecteur: contrairement à ce qu'il fait lorsqu'il présente au spectateur des fragments du visible, il s'abstient ici de tout recours à un appareil d'enregistrement ou de reproduction. Brassai ne fait confiance qu'à sa mémoire, refusant explicitement l'emploi du magnétophone (aveu d'autant plus étonnant que certaines conversations n'auraient été transcrites que dix ans après avoir été entendues au comptoir!). En soi, pareille pratique n'a évidemment rien de répréhensible. Mais quand on

appuie tellement sur l'esprit photographique qui a guide l'exercice, le problème est cruciai. Or, Brassai insiste bel et bien sur le caractère photographique de son écriture. Ce geste ne devient compréhensible que lorsqu'on découvre la définition brassai'enne de l'esprit photographique, qui n'a rien à voir avec la reproduction mécanique du réel mais qui s'enracine foncièrement dans une conception tout à fait classique de l'artiste, seul capable de faire dans le réel la sélection qui s'impose grâce à ses dons d'observation et d'application. Regarder avec plus d'attention qu'autrui, puis faire le geste personnel et créateur d'un tri nécessaire, voilà qui caractérise l'esprit de la photographie, qu'on soit photographe ou écrivain. Que la distinction n'importe nullement se voit bien dans les exemples de l'esprit de la photographie donnés par Brassai et qui s'appellent... Goethe et Tchékhov ! Car alors que dans le cas de la photographie, la camera soutient le regard attentif et sélectif de l'artiste, dans le cas de l'écriture le magnétophone empêche justement de faire attention et partant de faire la bonne sélection.

Est-ce à dire que le paradoxe qui fonde la pratique de Brassai est une contradiction, voire un contresens ? En fait, l'opposition est moins grande qu'elle n'en a l'air. En effet, ce qui ressort de la comparaison des photos de graffiti et des paroles en l'air est moins l'écriture peu surrealiste d'un photographe surrealiste, que la photographie peu surrealiste d'un artiste dont les références idéologiques demeurent massivement littéraires. L'esprit de la photographie dont se reclame Brassai' témoigne en effet une conception éminemment littéraire de l'art photographique, qui provient en ligne droite des discours les plus réactionnaires des photographes du XIXe siècle qui, rejetés du système artistique traditionnel comme des «copieurs mécaniques», se sont longtemps ingéniés à prouver la noblesse de leur «art» en insistant sur ce qui fait justement le socie des arts conventionnels, préphotographiques si l'on ose dire: la présence subjective de l'artiste, opposée systématiquement à Pintervention objective et machinale de l'artisan.

Paroles en l'air : *une écriture anti-photographique*

Il ne faut pas s'étonner dès lors que les textes de *Paroles en l'air* ne ressemblent nullement à des «instantanés» transcrits sur le mode de l'instantané photographique, mais qu'ils se présentent au contraire comme des textes de part en part écrits, c'est-à-dire dominés par les paramètres typiques du mèdia littéraire. Qu'on me permette d'en donner rapidement quelques exemples, qui ne prétendent nullement ètre exhaustifs.

Premièrement, on ne peut qu'ètre frappé par le «taux de narrativité» fort élevé des pièces réunies, qui se distinguent entre autres par un sens du «fini» et de la «pointe» que l'image photographique, au sens que recherchaient les surréalistes, ne pouvait aucunement avoir. lei, les textes ont un début et une fin, exactement comme des récits; ce ne sont pas des frag-

ments prélevés du réel susceptibles d'amener le public à inventer lui-même ses propres histoires. A cela s'ajoute que les écrits de Brassai ne comportent pour ainsi dire pas de parasites : ce qu'on nous offre, ce sont des conversations, rien que des conversations, et rien que des conversations complètes; tout le reste, des propos insignifiants ou des bruits de fond qui menacent la compréhension de l'écrit, se voit soigneusement censure. L'équivalent photographique d'une telle opération serait le masquage du fond au profit de la forme, pratique de nouveau parfaitement défendable mais difficilement avec l'éthique de non-intervention préchée par les surréalistes (et reprise, du moins théoriquement, par Brassai lui-même). Une troisième différence fondamentale entre texte et image est que les fragments de *Paroles en l'air* ne sont pas vraiment des «fragments»: à la différence de ce qui distingue si bien la photographie du XXe siècle, ils ignorent le cadrage; nulle part dans *Paroles en l'air* on ne trouve certe tension fondatrice de la photographie entre champ et hors-champ (le hors-champ du texte est ici tellement hors-champ qu'il devient comme... inexistant). En quatrième lieu, il importe de souligner aussi que les textes ne laissent à l'imaginaire du lecteur qu'une marge de manoeuvre très réduite au moment de l'interprétation, d'abord par la lourdeur de leurs signifiés (il est partout question de Dieu, des femmes, du sens de la vie, etc), ensuite au niveau de l'évidence relative de leurs messages (qu'il est difficile de lire autrement que littéralement). Enfin, la présence du narrateur est dans les textes infiniment plus visible que dans les photographies: on voit beaucoup mieux qui tient les ficelles et qui fait le dispatching des voix soi-disant transcrites à l'état brut.

Que conclure de ce curieux décalage entre texte et image dans l'oeuvre d'un artiste du reste tout à fait passionnant ? D'abord qu'en surréalisme texte et image sont sans doute moins facilement réconciliables que ne le souhaite Rosalind Krauss. Ensuite que le surréalisme n'est peut-être pas l'étiquette la plus satisfaisante pour caractériser de Brassai'. Sur l'un et l'autre de ces deux points, le débat mérite d'être relancé.

Notes

1 *Du photographique. Pour une théorie des écarts.* Paris, Macula, 1990 (il s'agit d'un recueil d'articles sur la photographie traduits de l'anglais mais jamais réunis en volume dans cette langue).

2 Paris, Jean-Claude Simoen, 1977.

Alain Chevrier

Les dessins anagrammatiques de Robert Desnos

Robert Desnos a compose des dessins en utilisant les lettres de noms propres comme éléments graphiques.

Pour les designer, Marie-Claire Dumas a propose le terme de «dessins calligraphiques», en suivant l'emploi que Desnos avait fait de ce qualificatif dans un passage de *La liberti ou l'amour*[1] *!* Si ce terme a l'avantage d'évoquer les *calligrammes* d'Apollinare, qui fot un des modèles du jeune Desnos, il présente un caractère pléonastique : *graphique* peut se rapporter aussi bien au dessin qu'à reclinare, et il ne degagé pas assez la spécificité de ce jeu.

C'est pourquoi nous proposerons pour décrire le mème référent le terme voisin de «dessin anagrammatique». Desnos part en effet des lettres d'un «texte», un nom de famille, et les permute, comme dans l'anagramme, mais c'est pour aboutir non pas à un nouveau mot, mais à une «image», un dessin.

Comme ils relèvent à la fois du texte et de l'image, ces dessins anagrammatiques peuvent ètre aussi bien ètre décrits analytiquement, comme des «dessins en lettres», que génétiquement, comme des «lettres formant un dessin».

Analyse morphologique du corpus

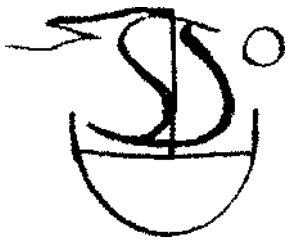
Passons d'abord en revue tous ces dessins, en tàchant de reconstituer le mode de formation de chacun. En partant des lettres du nom qui est à son origine, nous montrerons comment chaque lettre se retrouve dans le dessin, et comment elle contribue à sa composition.

Les solutions que nous avons trouvées pour ces devinettes présentent divers degrés de vraisemblance, qui vont de la certitude à Pindécidabilité. Mais la plupart sont très faciles, le but de l'auteur n'ayant pas été de proposer des énigmes.

Pour décrire la structure des lettres, nous utiliserons des termes typographiques par pure commodité : il ne s'agit pas de «divertissements typographiques», mais bien d'écriture manuscrite et de dessin.

1. Le premier exemple est l'un des deux dessins à la piume figurant sur un feuillet manuscrit qui se présente comme une couverture, «Le Secret de l'étoile, drame en 9 tableaux», portant les dates 18 décembre 1927-

5 janvier 1928[2]. C'est un projet pour *La Place de l'étoile,* une pièce qui paraìtra en feuilleton dans *Le Soir* à partir du 20 aoùt 1928, et qui porte une dédicace à André Breton. Ce dessin se trouve en bas de cette page, qui est le papier bleu d'une lettre à en-tète de *Paris-Matìn,* date du 27 mars 1927.

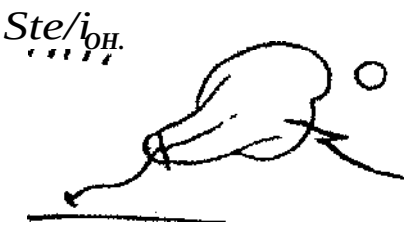


Le D renversé d'un quart de tour vers la droite forme la coque du navire. Les deux segments qui prolongent l'are du D au delà de sa hampe, joints à celle-ci, figurent les deux traverses, supérieure et inférieure, d'un E renversé d'un quart de tour vers la droite, dont la traverse centrale, étirée, dessine le màt, tandis que sa hampe se confond avec celle du D pour former le pont. Le deux S, côte à côte et joints par leurs extrémités supérieures et inférieures, figurent la voile. Le N incline, inverse à gauche et retourné d'un quart de tour, aux hampes un peu ondulées, dessine le pavillon flottant en haut du màt. A droite du màt, le o forme le disque du soleil (ou de la pleine lune) dans le ciel.

On connaìt également une sèrie de 9 dessins à la piume, chacun sur une page faite du méme papier bleu au dos d'une lettre à en-tète de Paris-Matin et datés du 18 décembre 1927-janvier 1928.

Tous ces documents, en provenance de Youki Desnos, se trouvent au fonds Desnos de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Ils ont été publiés pour la première fois dans les *Ecrits sur les peintres* (1985)[3], et on peut les consulter dans la catalogue *Desnos. Des images et des mots,* paru lors d'une exposition à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris (1999)[4].

2. Breton



Un B, ouvert vers la gauche, forme le ballon d'un dirigeable incline. Sa hampe est déformée en une courbe ouverte vers la droite. Cette courbe est coupée par un segment de droite, qui sert de hampe à un E légèrement incline vers la gauche, dont les traverses horizontales supérieure et inférieure résultent de la déformation en une courbe de la hampe du B. Jointe à la traverse centrale, ces deux traverses du E figurent les cordages reliant la nacelle au ballon. L'are délimité par la hampe du E sur la courbe de la hampe du B dessine la nacelle. La hampe du E se confond avec la hampe du R inverse à gauche, dont la diagonale est constituée par la hampe du T, retourné à 45°. La hampe du T délimité maladroitement la pansé du R dans la courbe de la hampe du B. La traverse du T forme l'ancre accrochée au bout du filin. Le N après rotation d'un quart de tour vers la droite, et étirement des ses hampes, figure le zigzag d'un éclair. Le O dessine la pleine lune. Un segment de droite (un filet ?) ajouté forme la ligne d'horizon.

3. Aragon

Le O forme, par sa rondeur, le dessus d'une table de café. Le N figure les pieds de cette table. Les deux A renversés, dont la traverse résulte de l'intersection de ces deux angles avec la circonférence de la table, dessinent deux verres à cocktails. Dans celui de droite, le R, à l'envers, semble former une paille par sa diagonale et une franche de citron (?) par sa pansé. Le G figure un cendrier avec une cigarette sur son bord (ou une pomme avec sa queue ?).

4. Malkine

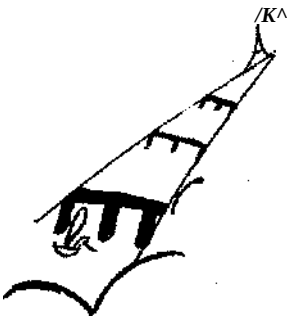
*Md^sb^*

Le A retourné d'un quart de tour vers la gauche forme l'étrave du navire. Le i, ultra-gras, figure la cheminée de ce bateau à vapeur, et le point sur le i un nuage de fumèe noire qui en sort. Le E retourné d'un quart de tour vers la droite dessine un habitacle sur le pont. Le N retourné d'un quart de tour vers la droite forme la poupe et, par une de ses hampes, en ligne ondulée, le sillage du navire. Le M retourné d'un quart de tour vers la droite figure la soie échancrée du pavillon à la poupe, dont le fût du L incline dessine la hampe. Le K également retourné d'un quart de tour vers la droite forme le pont par sa hampe, et une vague par ses diagonales.

5. Tual

Le U agrandi forme un bocal. Le 1 en cursive, symétrisé, figure un poisson. Le t en cursive, renversé et agrandi, dessine la surface de l'eau par sa traverse, et, par sa hampe, la tige d'une piante (un roseau ?) Colle par son extrémité supérieure, le a en cursive, retourné d'un quart de tour vers la gauche, forme par sa boucle un rameau qui s'en détache, et son contrepoincon figure une feuille.

6. de la Rivière



Les deux i aux hampes très allongées forment les deux rives parallèles qui se rejoignent presque à l'horizon, selon la perspective. Les trois E retournés d'un quart de tour vers la droite, au corps de moins en moins gras au fur et à mesure que Fon s'éloigne du premier pian, figurent trois ponts avec leurs piliers. L'accent grave est laissé sur le E le plus proche, et des-

sine une dénivellation sur la rive située à droite. Le D retourné d'un quart de tour vers la droite forme la coque d'un petit bateau. La boucle du 1 figure sa voile, et le R, ouvert vers le bas, dessine un drapeau au bout de son fut. En avant, les deux branches obliques du V forment une mouette. Au fond, le A figure la Tour Eiffel par ses hampes inclinées et sa traverse, tandis que sur sa pointe le second R ouvert vers le bas dessine un second drapeau.

7. Leiris

Au premier pian, à gauche, un E retourné d'un quart de tour vers la gauche forme une table ou un autel. Les deux i figurent les deux bougies ou cierges : les flammes qui les surmontent sont un dessin surajouté. À l'arrière-plan, le L, retourné à 135°, dessine le triangle d'une pyramide. Le S, retourné d'un quart de tour vers la droite, contribue à former les pattes et la partie inférieure du torse d'un sphinx. Les points sur le i, non utilisés, à moins que ce ne soit deux points surajoutés, figurent ses yeux. Le R, maladroitement trace, dessine sa crinière.

8. Baron

f%&w*

Le B est deforme : sa hampe est comme tirée vers l'extérieur pour former un cceur. Trois lertres : le a, retourné à - 170°, le o, et la pansé du R inverse vers la gauche, figurent les trois gouttes de sang de la blessure. La partie inférieure de la hampe du R et sa diagonale dessinent les barbillons qui dépassent de la tète de la fiòche enfoncée dans le cceur. Un segment de droite ajouté part de la pansé du R pour former le fùt de la fiòche. Il rejoint la traverse d'un N inverse vers la gauche qui figure le talon de la fiòche, tandis que les deux hampes de cette lettre dessinent les ailerons de Temperine, assez maladroitement car l'une d'entre elles est à contre-sens.

9. Merle

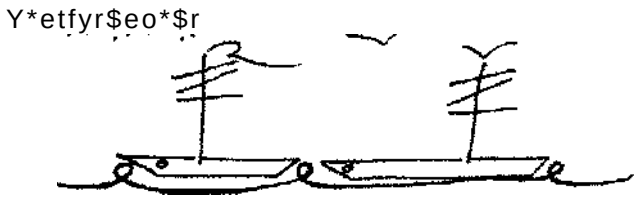
sM £R Le

t

Un premier dessin forme un visage de face. Le M figure le col de vètement dont il emerge. Les deux E, dont l'un inverse à gauche, placés face à face, dessinent au-dessus les maxillaires par leurs traverses inférieures, les cavités orbitaires par leurs traverses centrales, et le haut du front par leurs barres traverses supérieures qui se rejoignent. Le R, inverse à gauche et retourné d'un quart de tour vers la droite, et dont la pansé est ouverte forme la chevelure (ou un couvre-chef). Le L inverse à gauche figure Paréte du nez.

A coté, à gauche, les mèmes lettres forment un second dessin : un oiseau de profil. Le M, retourné d'un quart de tour vers la gauche, figure le bec. Le e, inverse à gauche, dessine le reste de la tète, et sa boucle l'ceil. Le R forme le corps de l'oiseau, et sa pansé non fermée forme son aile repliée. Le L renversé figure une patte. Un E très incline et aplati forme les plumes de sa queue.

10. Yvonne George



Les trois e, liés en cursive, forment les vagues. La hampe prolongée du R figure le màt du premier bateau, tandis que sa pansé, ouverte, et sa diagonale, dessinent un pavillon battant au vent. Le Y forme le màt du second bateau surmonté d'une mouette (pour ce faire les deux branches supérieures du Y forment un V qui est isole du fut du Y). Les deux o figurent un hublot à l'avant de chacun des deux bateaux. Les deux G, retournés d'un quart de tour vers la gauche, et très étirés, dessinent les deux

coques de ces bateaux, ainsi que leurs ponts : les màts sont plantés à l'endroit de leur ouverture. Les deux N, retournés d'un quart de tour vers la droite, et dont les deux hampes et la diagonale sont désassemblées forment trois vergues à chacun des deux màts. Enfin, le V figure une mouette qui vole entre les deux màts.

Définition et mécanismes de formation

Les lettres d'un nom de personne forment une image.

L'auteur part d'un mot, qui est toujours un nom, et un nom de famille, d'un proche (le sien inclus). Il le decompose en lettres, et utilise ces lettres comme éléments plastiques pour en composer un dessin.

Il y a donc un premier temps de décomposition des lettres d'un nom, qui sont mises dans le désordre. Ce processus est le premier temps de la formation d'une anagramme, portant sur un nom de famille.

Mais au lieu que dans le second temps, ces lettres composent un autre mot, par un arrangement différent, selon un vecteur linéaire, ici, les lettres sont prises pour leur valeur figurative, et e'est sous certe nouvelle forme qu'elles entrent comme éléments dans un dessin en se «fondant» avec les autres éléments, dans un espace à deux dimensions. Entre ces deux temps, de décomposition et de recomposition, il s'est produit un temps intermédiaire virtuel de passage de l'écrit au figure.

Lors de ce temps intermédiaire, l'auteur ne se contente pas de trier les lettres, et d'identifier la forme qu'il voit en elles, mais il intervient en leur faisant subir des modifications, — alors que pour les anagrammes, les lettres ne sont pas modifiées, et sont réarrangées sur la mème ligne. Ces modifications peuvent porter sur trois paramètres :

1) leur forme : les lettres de départ, qui sont de trois types — que nous appelerons par approximation capitales, romaines ou cursives —, peuvent changer de forme : une lettre de cursive peut devenir une capitale, etc. ;

2) leur taille : celle-ci peut ètre agrandie ou réduite, mais les modifications peuvent porter seulement sur leur hauteur (lettre allongée ou raccourcie), leur largeur (lettre étroite ou étirée en largeur), ou leur épaisseur (lettre amincie ou épaissie) ;

3) leur position : les lettres de départ peuvent subir des inversions (soit droite / gauche, selon un axe vertical, soit selon un axe horizontal), des translations en tous sens selon les deux dimensions de la page, et des rotations de *n* degrés dans un sens ou dans l'autre.

A noter que Desnos, se servant d'un stylographe moderne, ne joue pas sur les pleins et les déliés comme le font les calligraphies anciennes. Exceptionnellement, ces lettres peuvent subir des ajouts ou des prélèvements très localisés. Exceptionnellement aussi, des signes typographiques autres que les lettres (un filet), des traits ou mème des esquisses figurées, peuvent ètre mis à contribution.

Ces lettres sont utilisées pour leur valeur iconique : ainsi, par deux fois, le v est une mouette, ce qui est classique, et le D renversé à 90° une coque de bateau. Certaines lettres fournissent des éléments polyvalents (la hampe du i est un segment de droite commode, le o un cercle, età), mais d'autres lettres sont moins évocatrices visuellement, et doivent étre insérées en continuité avec d'autres éléments : le R, par exemple.

Comme dans la geometrie du caoutchouc, ces lettres sont parfois déformées. Ainsi B, pour les noms de Breton et de Baron, est deforme «élastiquement» : la figure à deux trous se transforme en une figure à un seul trou, ce qui est une aberration topologique. Pour Yvonne George, le Y est scindè en deux parties : le fùt et le V forme par ses deux branches, et la ligne unique du N est décomposée en trois segments, autres transformations topologiques osées.

Comme lorsque l'on compose des anagrammes, l'auteur a marqué par des subscriptions les lettres des noms au fur et à mesure de leur utilisation, jusqu'à ce que toutes aient été mises à contribution. Ces marques touchent les noms les plus longs (il ne s'en sert pas pour Tual, Baron, Merle). Breton a droit à des barres verticales, Malkine des tirets, et tous les autres noms sont marqués par des points en dessous de chaque lettre.

Remarquons également que ces anagrammes en dessin ne s'appliquent qu'à des noms, et non à l'association nom + prénom, sauf pour Yvonne George. L'association au prénom permet d'obtenir une base d'un plus grand nombre de lettres, ce qui facilite la fabrication de l'anagramme. lei, il suffit de quelques préformes, les lettres du nom, pour faire ces dessins qui sont des esquisses rapides. Prendre en compte également les lettres du prénom rendrait le dessin beaucoup plus compliqué à faire.

Le résultat relève de différents genres de dessins : un tableau historique ou anecdotique (Breton), un paysage (de la Rivière), un paysage orientaliste (Leiris), une marine (Malkine, George), une nature morte (Aragon, Tual), un portrait (Merle), un dessin animalier (Merle). On trouve aussi des symboles conventionnels : le blason de Paris (Desnos), et le cceur transpercé d'une flèche (Baron), lequel relève plus des graffitis et de l'art des tatouages cher à Desnos

Tous ces thèmes recoupent ceux de Desnos poète et de Desnos dessinateur. L'interprétation de formes équivoques est facilitée par l'existence de dessins antérieurs. Pour identifier le ballon dirigeable de Breton, on se reportera au ballon dessiné dans les *Trois livres deprophéties* (1925)[5], et surtout à sa toile *L'Épée au papillon (e.* 1924-1925), où la partie supérieure droite met en scène un ballon emporté par le vent, avec son cable et son ancre[6]. Le Sphinx à coté d'une pyramide forme un paysage miniature au bas du tableau *Un rit* (e. 1922)[7], et ce paysage constitue l'essentiel du dessin *lei mourut Aragon* (e. 1922-1923). La Tour Eiffel en forme de A avec un drapeau au sommet se trouve sur la toile *Mort d'André Breton (e.* 1922-1923)[8]. On peut voir une

fiòche à la tète à demi enfoncée dans le dessin *La comptabilité du poète (e.* 1924). Dans ses dessins, de nombreux bateaux portent des pavillons, les mouettes sont en forme de V, etc.

Les dessins anagrammatiques de Desnos n'ont pas tous la mème valeur esthétique. Les plus réussis sont ceux où les lettres se fondent dans le dessin en se faisant oublier, où la métamorphose du texte en image est complète. Certains préfèreront un dessin comme la nef de Desnos, pour son caractère compact, et sa ressemblance avec le modèle. D'autres seront séduits par le bocal de Tual, qui semble effectué en quelques coups de pinceau, comme un dessin chinois. D'autres encore éliront le dessin le plus complexe : le paysage pour de la Rivière.

Antécédents avant-gardistes

Des essais analogues de passage du texte à l'image ont été expérimentés par une avant-garde injustement méconnue en France, le Futurisme. Il est très possible que ces essais ont été connus de Desnos pendant sa jeunesse, mais il n'en a pas fait état.

Chez Marinetti et ses disciples, les «mots en liberté» deviennent très vite des syllabes, voire des lettres en liberté, notamment par le biais des interjections. Ces syllabes et ces lettres, d'autre part, sont l'objet de manipulations typographiques (grossissements divers, et déplacements en tous sens sur la page).

On peut voir les premiers exemples de certe «poesie visuelle» avant la lettre dans deux personnages de Francesco Cangiullo (1919), extraits de *Caffé Concerto. Alfabeto a sorpresa* (1919), tels qu'ils sont reproduits dans l'anthologie de Jerome Peignot, *Typoésie*[9]. Le dessin intitulé «Je te donne mon coeur et tu me donnes ton amour» montre un couple. La femme est constituée ainsi : un O pour le visage, un V pour le buste, deux Z pour les bras, deux L pour la robe (ou un V) à l'envers, un accent pour un pied, un trait pour le bas de la robe. Et l'homme : un 5 et une parenthèse fermante pour le visage, deux V pour le buste et les bras, un W pour les jambes, deux accents pour les pieds. On retrouve d'autres personnages dans cinq autres séquences de son livre-théàtre *Caféchantant*, reproduites dans l'anthologie de Giovanni Lista *Le Livre futuriste*[10]. Le frère de Francesco Cangiullo, «Pasqualino», a exposé avec lui dans une galerie de Rome en 1918. Marinetti en fit le catalogue-manifeste : *L'alfabeto a sorpresa.* On peut «voir» un personnage fait avec les lettres de son nom dans la mème anthologie[11].

Angelo Rognoni, dans *Autorittratto alfabetico*[12] (autoportrait alphabétique), une encre de chine sur papier, utilise des S pour les boucles des cheveux, des 2 pour les oreilles, un 4 pour le nez, un 1 pour la bouche, etc. Mais le point de départ n'est pas un nom. D'où il peut utiliser autant de lettres qu'il en a besoin, et mème des chiffres...

Il existe également un dessin du futuriste russe El Lissitzky, *Projet pour les 4 opérations* 1923, reproduit dans Panthologie de Jerome Peignot[13]. Il fut publié dans *Merz* (1923), la revue qu'il amimait avec Kurt Schwitters, suivi d'un manifeste dont Particle 1 proclame : «Les mots imprimés sont vus et non lus». Il s'agit d'un personnage : un grand A épaissi forme le corps (le tronc et les jambes). Un O le surmonte, qui figure la tète. A l'intérieur, un o beaucoup plus petit dessine l'ceil, tandis que la hampe d'un point d'interrogation forme l'ceil droit et l'arète du nez, et que son point figure la bouche. Deux L, dont l'un renversé, dessinent les bras. Cet homme tient une bannière dont la soie est formée d'un M, fixée sur un long trait de soulignement.

Comparons les deux méthodes : les futuristes utilisent comme Desnos des lettres, mais aussi des signes de ponctuation, voire des chiffres : ces deux derniers types de signes absents chez Desnos puisqu'il part des lettres d'un nom. Les lettres sont de diverses tailles, forme et position, comme chez Desnos. Mais ces lettres peuvent ètre choisies dans un stock indéfini pour les futuristes, alors que Desnos est contraint de s'en tenir aux lettres d'un nom donne. Enfin, chez les futuristes, elles figurent toujours un personnage anthropomorphe, alors que Desnos varie les genres : portraits, nature morte, paysages.

Une origine endogene ?

Il y a de très grandes chances pour que Desnos ait trouvé certe technique de lui-mème, pour ainsi dire à partir de son propre fonds.

Les mots en liberté avaient fait l'objet d'un interdit de Breton, soucieux de respect du mot et de la syntaxe (et rejetant le travail sur les formes sonores et visuelles du mot), d'autant plus qu'il voulait démarquer son mouvement des avant-gardes modernistes qui, en France, avaient repris ces jeux de lettres et de sons.

En revanche, Breton a donne son imprimatur pour les calembours de Desnos dans Rsose Selavy, et il les a mème loués outre mesure («les mots, les mots enfin font l'amour»), pour autant qu'il étaient prétendument dictés par l'inconscient du mèdium (et plus extraordinaire encore : le résultat d'une télépathie transatlantique avec Marcel Duchamp). Parmi ces calembours et plus généralement ces jeux de syllabes, on note très peu d'anagrammes strictes («Ò mon crane étoile de nacre qui s'étiole»), et quelques anagrammes hyperlaxistes *(Éluard* devient *élu [des] drafps]).* Desnos joue peu avec les lettres, mais on note quelques jeux de lettres dans *L'Aumonyme* (1922), notamment dans «P'Oasis» (les Pan C, les crànes KC, les mains DCD…), un poème qui ressemble à certaines singularités littéraires.

Les créations de Desnos qui se rapprochent le plus des dessins anagrammatiques sont sa sèrie de treize «calembours verbo-visuels[14]» (le

terme a été propose par Marie-Claire Dumas). Il s'agit de treize dessins sur quatre feuilles libres du fonds Desnos de la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, où les noms de ses amis, ou de poètes admirés, sont rapportés à la partie centrale d'un corps féminin, parfois d'un corps masculin.

Ces calembours verbo-visuels sont accompagnés sur la premier feuillet d'aphorismes de Rrose Sélavy, dont le premier : «au point du jour Rrose Selavy vous fera traverser le pont du jouir», est une allusion sexuelle en accord avec le thème de la plupart de ces dessins. Sur une mème page, on peut voir : «bas rond des fruits» (un à peu près entre Baron et «Larron des fruits», le poème d'Apollinaire *Le Larron),* illustre par un fruit au bas du tronc. «Aile ou art ?» (Eluard) : une aile au mème endroit. Un dessin magrittien avant la lettre montre une plaine avec une maison, et, en l'air, une pomme (de la variété «pomme en l'air»), avec la legende : «Apple in air» (un à peu près bilingue sur Apollinare).

Une tète d'oiseau (d'ara) devant un sexe féminin est l'illustration qui correspond aux mots : «défmition de l'amour ara gon». Certe conjonction suggérée par Aragon est issue d'un à peu près : *con /gon.* La phrase matricielle du dessin suivant est presque une anagramme : «arbre des tetons / atre de breton».

Un petit homme devant un pont, avec pour legende : «l'autre est amont» (Lautréamont) semble anticiper le dessin «de la Rivière», dans la mesure où son pont paraìt forme de deux E retournés d'un quart de tour vers la droite, et ses rives des hampes d'un L et d'un T…

Enfin, un os incline devant le pubis d'un corps féminin : «d'aine os» (un à peu près sur *Desnos).* Ce jeu de mot permet de comprendre un autre dessin[15] : une figure de femme nue ayant «La revolution surrealiste» écrite en spirale à la place de la tète et le mème os (phallique, pour le moins) au mème endroit du corps, avec en face le nom de Robert Desnos (Robert correspondant aux «roberts» ?), mais non l'explication par certe décomposition syllabique.

Ces calembours (Mallarmé : male arme) sont des holorimes dans le droit fil des jeux sur l'homonymie de *L'Aumonyme,* mais Péquivalent trouvé est dessiné. C'est ce qu'on a appelé le «calembour visuel», illustre à la fin du siècle précédent dans les expositions des *«Arts incohérents»,* tei le *«Porc traitpar Van Dyck»* de Bridet (1884) où l'on voit un peintre d'autrefois en train de traire un porc (portrait par Van Dyck...), ou la «Niche à saints» de «Miss Ella» (1886), représentée par un corset (niche à seins)[16].

Ces calembours visuels ou visuo-verbaux sont datés dans le catalogue de l'exposition à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris *«circa* 1927-28», ce qui en fait des contemporains des dessins anagrammatiques, mais les aphorismes de Rrose Sélavy qui les accompagnent nous paraissent les faire remonter à une date bien antérieure (1922-23).

Anne Egger a rassemblé à juste titre les calembours visuels et les dessins calligrammatiques sous la catégorie plus vaste des «mots dessinés[17] ». On peut établir une filiation purement morphologique : Desnos passe du texte à l'image en s'appuyant sur des dessins inspirés par une décomposition phonique du mot (homonymie) en rapport avec la sexualité : «ara gon». Puis, il quitte la connotation sexuelle, par exemple pour le dessin «Apple in air». Dans l'étape suivante — qu'elle ait été contemporaine, ou qu'elle se soit produite bien plus tard — ce n'est plus le nouvel énoncé de sens différent issu des syllabes recomposées (homonyme) qui va inspirer le sens du dessin, mais ce sont les lettres qui vont quitter le mot, perdre tout rapport à son sens, et constituer un dessin par leur seule forme.

Ces jeux ne furent d'ailleurs qu'une flambée sans lendemain dans l'oeuvre de Desnos. Et ils restèrent confidentiels, puisque ils ne furent pas publiés à l'epoque.

Un des dédicataires, Michel Leiris, s'en est rapproché par une réalisation unique et tardive : le poème «Amour 1939 Le roc dans l'urne dans le cercle vicieux dans le mur raviné dans la doublé échelle», où le R (roc) est dans l'U (urne) qui est dans le O (cercle vicieux) qui est dans le M (Mur raviné) qui est dans le A (doublé échelle), figure qui peut d'ailleurs s'interpréter comme un zoom voyeuriste...

Cependant il devait exister une tradition populaire de ces jeux, puisque Massin donne un «calligramme» exécuté à l'aide des lettres du prénom «Hubert», extrait de *Guignol,* journal pour enfants (1935)[18].

Plus près de nous, David Lee Fong a présente une contrainte voisine dans un petit livre humoristique intitulé *Types aux graphies*[19] (2001). Ce sont des portraits de personnages représentés à l'aide des lettres de leur nom et prénom, eux-mémes issus d'un jeu de mot. Ainsi, «Jean Saigne» a des lunettes formées par un g retourné d'un quart de tour, les yeux figurés par des a, les cheveux par des N inclinés, un nez par deux j, la bouche e les dents par deux E retournés d'un quart de tour dont l'un inverse à gauche, le menton par un s retourné d'un quart de tour. Le but de ce livre est également pédagogique, puisqu'il s'agit de présenter les grandes familles de caractères (typographiques). Mais ces trente-deux dessins partent de noms imaginaires et sont uniquement des visages.

Signification et fonction

Le thème des dessins anagrammatiques est plus ou moins en rapport avec le nom de la personne ou avec ses activités.

Les plus simples sont analogues aux «armes parlantes» des blasons. Le nom «de la Rivière» suscite très naturellement une rivière. Et c'est un fleuve qu'il connaît bien : la Seine — il a pu se souvenir du vers d'Apollinaire : «Bergère ó Tour Eiffel le troupeau des ponts bèle ce matin». — Le peintre

André de la Rivière se retrouve sur une photo de groupe avec Malkine embrassant sa femme Yvette (souvent prise pour un homme), le sculpteur Lasserre et, au centre, Desnos dans un état d'ivresse d'origine indéterminée (e. 1931)[20].

Eugène Merle suscite un oiseau, en l'occurrence un merle — Eugène Merle est le directeur de *Paris-Matin,* le journal où Desnos travaillait à cette epoque (il semble avoir fait ces dessins pendant, ou en marge de son travail, ou en tout cas sur le papier de son entreprise...)

Le rapport peut ètre plus lointain: pour Aragon, la table évoque les cafés chantés dans *Le Paysan de Paris,* avec le cocktail comme rite des réunions surréalistes.

Pour Desnos, parisien par toutes ses fibres, le navire évoque, par sa forme, celui du blason de Paris, dépourvu de la devise *Fluctuat nec mergitur.* Mais quel rapport entre Baron et le coeur transpercé et sanglant du «symbolisme populaire moderne», que Desnos exalte dans un article de 1932 sur l'art du tatouage[21] ? Le bocal peut ètre apporté par une association avec la dernière syllabe de Tual...

La chanteuse populaire Yvonne George, son inaccessible amour, est connue pour ses chansons de marins, comme «Valparaiso». Nous rapprocherons de ce dessin en lettres un «vrai» dessin de Desnos, à la piume repassé à Tenere de Chine, évoquant Yvonne George, qui juxtapose un navire voguant toutes voiles déployées et, au premier pian, un gramophone avec son pavillon en forme de corner[22].

L'image du ballon dirigeable pour André Breton nous paraìt à l'évidence dériver de lectures d'enfance comme *Cinq semaìnes en ballon* de Jules Verne. Meme silhouette piriforme, et filin traìnant. C'est un des épisodes les plus pathétiques, repris en illustration : «Le *Victoria* au milieu de Porage[23] ». On peut inférer de ce choix le sens suivant : au pire, Breton est une baudruche qui peut se dégonfier ; au mieux, il est un instrument d'élévation au dessus du réel (le sur-réalisme), mais ce héros prométhéen, pris dans la tempète, sera frappé par la foudre... Desnos a associé ailleurs Breton au feu. Cette référence iconologique spécifique nous permet de congédier l'interprétation facile et passe-partout en terme de symbole sexuel (une image phallique: testicules, verge, voire éjaculation). A l'epoque, Desnos ne se serait pas risqué à taire consciemment cette plaisanterie douteuse sur son ami.

Pour Michel Leiris, le Sphinx est peut-étre en rapport avec son voyage en Égypte de 1927 (communication personnelle de Marie-Claire Dumas).

Chacun de ces dessins est fait pour un de ses amis. Il est unique et il a une fonction non seulement ludique, mais probablement divinatoire. L'anagramme est d'ailleurs une forme d'onomatomancie, de divination par le nom *{nomen omen,* le destin est inscrit dans le nom). On sait que Desnos pratiquait auprès de ses amis l'interprétation des rèves, et celle des lignes de la main. Il a joué le ròle de mèdium pendant la période des sommeils. Sa croyance dans la magie du nom avait deux justifications : elle relevait du

«surréel» dont Breton, héritier de l'occultisme et des sciences psychiques, prònait l'exploration, et elle faisait partie de son milieu de culture «populaire» *(Le Grand* et *le Petit Albert,* la consultation des voyantes et cartomanciennes.) On retrouve les mèmes noms de ses amis dans *Trois livres de prophéties* (1925), qui sont des lectures de l'avenir, restés inédits de son vivant.

L'activité plastique de Desnos a commencé presque à égalité avec son activité littéraire, puis certe dernière l'a emporté. Il a surtout laissé des dessins et des «peintures médiumniques» (ou oniriques). Dans certains il prophétisait la mort de ses amis (les «Ci-gìt»). Au sein de ses tableaux, les mots et les jeux de mots ont toujours eu une place : ainsi sa gouache de 1922 «Un rit[24] » (pour «INRI» : une transgression qui rappelle une oeuvre de Félicien Rops où le Christ éclate de rire sur la croix).

D'autre part, Desnos a beaucoup pratiqué ce qu'Anne Egger a baptisé les «dessins et aquarelles entrelacs». Nous y reconnaissons une forme de «dessin automatique» : après avoir trace au hasard les entrelacs d'une seule ligne, l'auteur souligne au crayon la figure qui s'en degagé[25] : femme, oiseau, coquillage, etc, ou il la remplit à l'aquarelle. Dans ses *Écrits,* André Masson a décrit certains de ses dessins selon ces deux temps, celui du «gribouillis» (selon son terme) et celui de la figuration[26]. Ce deuxième temps évoque r«image-devinette» et le phénomène psychologique de la «projection», comme le vautour que Freud, à la suite du pasteur Pfister, avait voulu voir dans les sinuosités des vètements de la Vierge d'un tableau de Léonard de Vinci : l'essai *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vînci,* de 1910, ne sera traduit qu'en 1927, mais il était déjà connu dans le monde de l'art. Le psychanalyste anglais Winnicott découvrira dans les années 1950 une «technique projective» sensiblement analogue auprès des enfants, qu'il rendra célèbre sous le nom de *squiggle* (prononciation enfantine de *scribble,* gribouillage). Desnos a fait plusieurs de ces entrelacs, et là encore, on peut y voir une interprétation en vue de deviner l'avenir, comme de lire dans le mare de café ou dans une boule de cristal.

De mème il a laissé une feuille (1922), porteuse de noms d'amis, où des taches d'encre symétriques obtenues par pliage du papier font des figures analogues à celle du test de Rorschach[27]. Là encore, il s'agit de figures indéterminées qui donnent matière à figuration et interprétation («encromancie»).

De facon originale, l'activité poétique de Desnos s'est portée sur l'homonymie et sur la décomposition ludique des mots en syllabes, en quoi il s'est distingue de la plupart des disciples de Breton, qui pratiquaient le seul eulte de l'image surprise et se voulaient indifférents au caractère sonore et visuel du matériau verbal comme de la forme poétique.

Les dessins anagrammatiques sont apparus chez Desnos lors d'un moment fécond, au confluent de ces deux courants, littéraire et plastique. On y retrouve ses thèmes et ses préoccupations, et Fon ne saurait faire la part de Pémulation du groupe, du plaisir du jeu, et de la croyance en la divination. On peut d'ailleurs considérer ces oeuvres du seul point de vue esthétique. Mais la compréhension de leur genèse permet de mieux apprécier l'imagination et l'ingéniosité de l'auteur, car chacun d'entre eux peut èrre considerò comme un véritable test de créativité. Ajoutons qu'une représentation numérisée des lettres et des images, avec une animation sur écran des modifications de forme des lettres et des leurs déplacements pour former ces dessins, et des liens hypertextes à ses autres oeuvres plastiques, pourrait donner l'occasion au lecteur-spectateur de se mettre pour ainsi dire «à la place de l'auteur», dans les conditions mème de la création, et ce d'une facon moins laborieuse que par le seul truchement du discours imprimé.

Références

' Marie-Claire Dumas, «Calligraphie et autres jeux de Robert Desnos», *La Quinzaine Littéraire,* 16-31 janvier 1975, n°202.

2 Robert Desnos, *CEuvres,* «Quarto», Gallimard. Ed. Marie-Claire Dumas, 1999, p. 444.

3 Robert Desnos, *Écrits sur les peintres.* Préface de Marie-Claire Dumas, Flammarion, 1984, p. 228-231.

4 Desnos. *Des images & des mots.* Textes réunis par Yves Peyré. Catalogue établi par Jean-Paul Avice et Anne Egger. Éditions des Cendres, 1999, p. 142-143.

5 Robert Desnos, *CEuvres, op. cit.,* p. 265.

6 *Ibid.,* p. 309. — *Desnos. Des images & des mots, op. cit.,* p. 122.

7 Robert Desnos, *Écrits sur les peintres, op. cit.,* p. 12.

8 Desnos. *Des images & des mots, op. cit.,* p. 136.

9 Jerome Peignot, *Typoésie,* Imprimerie nationale éditions, 1994, p. 172-173.

10 Giovanni Lista, *Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile.* Modène, Éditions Panini, 1984, p. 118.

" *Ibid.,* p. 124.

12 *Ibid.,* p. 54.

13 Jerome Peignot, *Typoésie, op. cit.,* p. 171.

14 Robert Desnos, *Écrits sur les peintres, op. cit.,* p. 223-227. — Robert Desnos, *CEuvres, op. cit.,* p. 173-175. —*Desnos. Des images & des mots, op. cit.,* p. 140-142.

15 *Cahier de l'Herne,* «Robert Desnos», dir. Marie-Claire Dumas, 1987, n° 54, p. 73.

16 Catherine Charpin, *Les arts ìncohérents (1882-1893).* Préface de Francois Caradec. Syros Alternatives, 1990, p. 66 et p. 68.

17 Anne Egger, «L'activité plastique de Robert Desnos - Du dessin, du signe calligraphique et de l'écrit», *Desnos. Des images & des mots, op. cit.,* p. 103.

18 Massin, *La Lettre et l'image,* Gallimard, 1981 [1973], p. 281.

" David Lee Fong, *Types aux graphics,* «Grain d'orage», Zulma, 2001, 80 p.

20 *Georges Malkine. Le vagabond du surréalisme.* Paris Musées. (Pavillon des Arts, 28 avril - 29 aoùt 1999),1999, p. 23.

21 Robert Desnos, *CEuvres, op. cit.,* p. 733.

22 *Ibid.,* p. 438. — Robert Desnos, *Écrits sur les peintres, op. cit.,* p. 233. — *Desnos. Des images & des mots, op. cit.,* p. 145.

23 Jules Verne, *Cinq semaines en ballon,* «L'Intégrale», Hachette, 1996, p. 115.

24 *Desnos. Des images & des mots,* op. cit., p. 117.

25 *Cahier de l'Herne,* p. 61-70. — *Desnos. Des images & des mots, op. cit.,* p. 120-121 et p. 134.

26 André Masson, *Le rebelle du surréalisme. Écrits.* «Collection Savoir», Hermann, 1976, p. 37.

27 *Desnos. Des images & des mots, op. cit.,* p. 131.

Christelle Reggiani

Perec photographe

La photographie, qu'elle soit ou non précisément décrite, est dès *Les Choses* un objet référentiel récurrent dans l'écriture de Georges Perec : «Jour après jour, ils s'installèrent. (...) Ils collèrent sur tous les murs des dizaines de reproductions et, sur un panneau bien en vue, des photographies de tous leurs amis[1].» Or, cet objet constamment présent — souvent mentionnée, la photographie apparaît aussi dans l'oeuvre de Perec cornine un générateur de l'écriture et, parfois, comme une image effective — est aussi un objet constamment dévalorisé. Fragile et fictive à la fois, la photographie semble dans les écrits perecquiens dépourvue de toute fiabilité ontologique.

Pour le dire d'un mot, la photographie est dans l'oeuvre de Perec fondamentalement déceptive, ce que marque bien l'un des rèves de *La Boutique obscure :* «Deux dissimulent des photographies dans les boìtiers de leurs montres. Mais ces photographies — dont le titre avait quelque chose d'alléchant — ne sont que de minces rondelles de cuir pliées en deux et ne montrent que de vagues stries grisàtres[2].» Déceptive, la photographie l'est ici doublement : son ancrage référentiel nécessite apparemment un recours au verbal, mais ce «titre» ne parvient pas à empècher Pévanouissement radicai de toute représentation.

Certe méfiance pour la photographie est clairement désignée par le film *Récits d'Ellis Lsland,* notamment dans les plans où l'album feuilleté par Perec n'est que partiellement lisible pour le spectateur. Je citerai également *La Vie mode d'emploi,* où certains clients de la miniaturiste Marguerite Winckler sont «des bijoutiers qui lui demandaient de représenter sur le fond d'un pendentif destine à recevoir une unique mèche de cheveux, le portrait de Tètre chéri (réalisé à partir d'une photographie le plus souvent douteuse)[3].» L'adjectif fonctionne dans le contexte perecquien comme une véritable épithète de nature, P image photographique apparaissant de manière generale comme un opérateur d'indistinction et de vacillement référentiels.

Je voudrais interroger cette conjonction pour le moins paradoxale d'un dédain affiché et d'une présence pourtant recherchée, en l'abordant sous un angle un peu inhabituel parce que non littéraire : à partir d'un projet où Perec lui-mème s'est fait photographe, lors de son voyage à Ellis lsland.

1. La photographie contre la trace

Il ne sera pas question pour l'instant des photographies qui illustrent le volume de *Récits d'Ellis IslancP,* mais des polaroi'ds que Perec lui-mème a réalisés lors de son voyage en cargo.

Ces polaroids sont caractérisés par leur geometrie très marquée, où revient la forme de la grille : sur les clichés des containers, qui donnent à voir un quadrillage perspectif, sur ceux qui figurent une portion du bastingage, et sur le polaroid 6[5], qui représente un alignement de hublots.

La question du nombre parait ici pertinente : Perec photographe adopte un type d'approche sérielle que l'on peut rattacher à la notion *d'épuisement.* Hormis les polaroids 6 — trois hublots dont deux tronqués — et 24 — deux cordages sur fond de ciel et mer — les trente-neuf clichés de Perec présentent trois motifs seulement : les containers, des portions du bastingage, la mer et le ciel (qui figurent par ailleurs sur l'ensemble des clichés), dans des configurations variées.

Or, l'épuisement est ici doublé : s'il relève pour une part de la dynamique exploratoire de Pencyclopédisme perecquien, il désigne également une déperdition référentielle. Les trente-neuf polaroids de Perec apparaissent en effet comme la mise en sèrie d'une disparition photographique. La disparition est signifiée doublement : par des caractéristiques originelles des clichés — cadrage, exposition, mise au point — et du fait de leur vieillissement.

Les choix de cadrage sont parfois remarquables : sur certains clichés, on peut à peine parler de motif, dans la mesure où l'objet photographie a comme tei une existence minimale, par sa ténuité — les deux cordages du polaroid 24 — ou sa situation aux bornes extrèmes de l'image, dont il a presque entièrement disparu, certe quasi disparition signifiant plus fortement que sur les clichés de mer *Yévidement* référentiel.

Par ailleurs, les photographies faites par temps de brouillard donnent à voir une dissolution des formes qui apparaìt comme un véritable choix esthétique, les polaroi'ds témoignant d'une tendance presque constante à la surexposition : on se trouve face à des clichés baignant dans une brume luminescente qui engloutit doucement les formes, estompe les contours des objets. Le phénomène, dans sa récurrence, parait bien relever d'une démarche concertée : la lumière, *medium* de l'inscription photographique — l'étymologie nous le redit — se fait ici l'instrument d'un absentement, en n'inscrivant que les traces évanescentes d'objets perdus. A la limite, on a l'image complètement bianche choisie par Perec pour ouvrir la sèrie des trente-neuf polaroids.

Le flou de l'image produit autrement un effet similaire d'estompage référentiel, particulièrement sensible dans le polaroid 14, juxtaposé dans l'album réalisé par Perec à un cliché plus net du mème motif. Certe pratique «déréférentialisée» du polaroid semble donner une incarnation visuelle aux

photographies brièvement évoquées au début d'£/« *homme qui dort*, métaphorisant les «souvenirs resurgis» du passe : «images inertes et floues, photographies surexposées, presque blanches, presque mortes, presque déjà fossiles[6]».

Or, la déperdition référentielle liée à la surexposition des clichés est redoublée par l'expérience du temps dont ils sont le lieu. En ce sens, les polaroids de Perec mettent en jeu selon différentes modalités la question du rapport au temps.

En effet, si le polaroid implique une certame immédiateté du processus photographique par réduction de Pécart entre prise de vue et développement, si la mise en sèrie des clichés des mèmes motifs propose un certain parcours temporel, si la traversée de PAtlantique qui donne lieu à ces clichés offre au sujet l'expérience «très abstrait[e]» d'un «temps suspendu[7]», le polaroid réalise également, en lui-mème, une certame expérience du temps, dans la mesure où l'image polaroid est éminemment fragile, et se deteriore rapidement. Les altérations de la surface de l'image (traces de doigts, décolorations...) sont très apparentes sur de nombreux clichés. L'image polaroid retrouve ainsi la qualité précaire des premiers tirages photographiques, en exhibant tout comme eux les marques visibles d'une exposition au temps d'autant plus radicale que le polaroid est une photographie unique, non reproductible.

Or, avec ces polaroids, Perec a choisi de photographier l'approche, donc l'absence, d'Ellis Island, c'est-à-dire du lieu vide d'une mémoire virtuelle : «loin de nous dans le temps et dans l'espace, ce lieu// fait pour nous partie d'une mémoire potentielle,// d'une autobiographie probable.// (...)// ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici,// c'est Terranee, la dispersion, la diaspora.// Ellis Island est pour moi le lieu mème de l'exil, c'est-à-dire// le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le// nulle part[8].»

Ellis Island signifie ainsi une doublé absence, encore approfondie par les modalités particulières de l'inscription photographique de son approche.

S'il est devenu commun de souligner, depuis *La Chambre claire* de Barthes, le lien de la photographie à l'absence et à la mort, Perec élabore ici de manière tout à fait concertée une mise en scène photographique spécifique de l'absence, à partir du choix, tout sauf anodin, du polaroid. L'esthétique photographique de Perec renchérit en effet sur certains caractères propres de l'image polaroid : sa «basse définition», son «type particulier de transparence» qui «crée une profondeur trouble, aquatique, laineuse ou cotonneuse, stagnante, semi-coagulée[9]». Perec a en d'autres termes fait le choix d'une image photographique qui opere, en elle-mème, une dissolution des formes qu'elle inscrit. En ce sens, les polaroids réalisent l'exercice d'une véritable ascése photographique, quant au travail photographique luiméme, ostensiblement minimal, répétitif, affichant les marques d'une maladresse concertée — ou, si l'on veut, assumant totalement la maladresse du photographe amateur[10] — aussi bien que d'un point de vue référentiel :

J'ai déjà mentionné le nombre réduit des motifs, peu signifiants *a priori,* les inscriptions multiples d'une déperdition référentielle.

Certe ascése vaut effectivement, dans l'ordre du voyage, comme une préparation, un exercice du sujet. Je comprendrai donc ces trente-neuf polaroi'ds comme formant ensemble un exercice, sinon spirituel, du moins éthique — et Fon sait que les exercices d'Ignace de Loyola étaient essentiellement fondés sur des images — une préparation, ascétique donc, au film à venir, à l'approche d'EUis Island, lieu littéralement improbable pour le sujet Perec. En allant vers Ellis Island, lieu pour lui d'une doublé absence, Perec a choisi de pratiquer une photographie qui inscrivait selon de multiples modalités les formes de l'absence et de la déperdition. Plus tard, dans «Description d'un chemin», son écriture saura les retrouver poétiquement.

La pratique photographique de l'écrivain Perec met autrement dit en avant trois traits, donnés par là comme essentiels, de l'image photographique : par la geometrie qu'elle met en scène, la photographie est une construction plastique, et elle consiste en un objet exposé au temps, dont la pertinence référentielle parafi des plus discutables.

2. La construction photographique

Perec écrit dans *W ou le Souvenir d'enfance* : «Le projet d'écrire mon histoire s'est forme presque en mème temps que mon projet d'écrire. Les deux textes qui suivent datent de plus de quinze ans. Je les recopie sans rien y changer, renvoyant en note les rectifications et les commentaires que j'estime aujourd'hui devoir ajouter[11].» Il s'agit, pour le premier, d'une description d'une photographie du pére, le second, largement «imaginaire[12]», étant consacré à la mère.

Si le projet autobiographique «s'est forme *presque* en mème temps» que le projet d'écriture, si le projet d'écrirure prend autrement dit très rapidement une forme autobiographique, sans que celle-ci lui soit pourtant strictement coextensive, la description de la photographie du pére joue le ròle, dans l'economie mise en place par *W,* d'une «presque» genèse de l'écriture. La photographie serait donc, pour l'écrivain Perec, sinon première, du moins centrale : en témoigne le fait qu'elle puisse devenir ainsi *Yimage* d'une origine possible de l'écriture.

Certe vertu originaire de la photographie se projette sur d'autres textes perecquiens, où la photographie se fait, d'une manière ou d'une autre, generatrice du discours. Je mentionnerai ici «Fragments de déserts et de culture», où le rapport à la photographie est à la fois cruciai et décalé. Les «Fragments» perecquiens reprennent en effet une forme inventée par Denis Roche (à qui le texte est dédié) dans une référence explicite à la photographie : «J'imaginais, je *voyais* littéralement ce que pourrait ètre certe écriture nouvelle, par quoi il me semblait que je me placerais par rapport à

ce qu'on appelle littérature, comme un photographe se place par rapport à la peinture. (...) La méthode mise au point était simple : répéter à Pinfini, en étant libre de m'arrèter à n'importe quel moment, une mème longueur de texte (...). De mème (...) qu'un appareil photographique ne crée pas une situation ou un geste ou un objet donnés, mais, les «cadrant», il les oblige, comme lors d'une répétition, à exister à nouveau (...). Ainsi je découpais des lignes qui étaient strictement de la mème longueur, mais chaque fois prises dans des écrits différents, variés, littéraires ou non (...)[13].»

Les traits de certe forme photographique sont simples : la découpe de la ligne, et le choix d'une pratique intertextuelle, où la citation, comme opération de prélèvement, apparaìt comme une traduction scripturale du geste indiciel de la photographie. Le modèle photographique est en somme doublement distant du texte perecquien, dans la mesure où le lien des «Fragments» à la photographie est à la fois indirect et distordu : le texte de Perec reprend une forme définie par référence à la photographie, et certe reprise n'est pas sans impliquer un certain nombre d'aménagements.

Toutefois, dans la publication originale du moins, les «Fragments» incluent trois photographies : la *Coupole d'acier d'un observatoìre,* par Paul Virilio, une photographie aérienne de la Mauritanie (IGN) et la reproduction d'une oeuvre de Peter Klasen *(Grande grille noire[14]).* Il semble donc que, si Perec réinterprète, au sens musical du terme, le procède rochien, substituant notamment au principe de rupture qui commande le «dépòt» un «tressage» (par les «enjambements», Pétablissement de continuités et de récurrences) qui fait de «Fragments de déserts et de culture» «un véritable tout[15]», il mette en place un jeu sensiblement plus complexe avec la référence photographique : les «Fragments» abandonnent la photographie en tant que modèle d'écriture pour Paccueillir comme un espace plastique confronté à celui du texte.

3. Le temps de la photographie

Les polaroi'ds atlantiques Pont montré, mettant en avant ce qu'ils donnent comme sous-j acent à tout cliché : la photographie est essentiellement fragile et instable. Je ferai l'hypothèse que ce vacillement ontologique la rend d'autant plus proche de l'écriture perecquienne, qui se définit précisément par son affrontement au faux et à la fragilité de l'èrre : la non fiabilité ontologique de la photographie apparaìt alors comme ce qui, justement, permet d'écrire. Or, cette fragilité de l'image photographique, et notamment des polaroi'ds, tient d'abord à son exposition au temps.

Je citerai ici un passage de la préface de Perec à *L '(EU ébloui,* recueil de photographies de trompe Pceil de Cuchi White. Alors que le texte privilégie largement la première personne du pluriel, il se termine — c'est l'avant-dernier paragraphe — par un passage à la première personne du singulier,

où Perec assigne ce que Barthes appellerai le *punctum'*[6] du trompe l'oeil à son exposition au temps[17] : «Ce n'est pas la première fois que la peinture oppose au temps ses simulacres d'éternité. Mais je crois que ce qui me touche et me trouble le plus dans les photographies de trompe l'oeil que Cuchi White nous donne à voir, c'est précisément le contraire : le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en main, par le temps réel, par l'espace réel, de cette illusion spéculaire qui se serait voulue impérissable (...)[18].»

4. Les stratégies du faux

Le lien tout à fait étroit qu'établit Fécriture perecquienne entre la photographie et le faux déconstruit passablement la fonction testimoniale, parce qu'indicielle, classiquement accordée à l'image photographique[19] (mème si l'on ne saurait l'y réduire), au point que Fon peut parler d'une véritable déréférentialisation de la photographie dans les écrits perecquiens. La photographie, dans l'oeuvre de Perec, paraît toujours liée à un manque, à une incertitude ontologique, rejoignant peut-être par là ses origines illusionnistes : les panoramas et dioramas du XIX[e] siede[20].

Dans la pratique du polaroid, la mise en cause ontologique prend la forme de notes de ce type : «A 1 Ih il se met à faire très beau (ce dont ne rend pas du t[ou]t c[om]pte la ph. n. IO)[21].» Dans les textes littéraires, la photographie met en place un jeu avec le réel — «Jouer avec l'espace : (...) Se faire photographier en soutenant la tour de Pise[22]...» — et, surtout, Pincertitude qu'elle implique est manifestée dans Pécriture par deux phénomènes principaux : les modalisations, qui tendent à caractériser stylistiquement l'ensemble des *ekphrasis* photographiques et, sur le pian thématique, la description de photographies représentant des personnages aux yeux fermés, qui paraissent ainsi figurer dans l'espace plastique construit par l'écriture l'incertitude, voire la fictivité essentielle, de tout regard photographique.

L'oeuvre de Perec témoigne donc d'une méfiance par rapport à la photographie, qui ressortit probablement à une réticence plus generale envers le visible dans sa relation avec la mémoire. Plus exactement, la photographie ne fait sens qu'en relation avec une mémoire vive, ce qui tient à sa définition déictique : la notion de référence déictique suppose en effet l'accessibilité, par la mémoire ou le témoignage (celui de la legende, par exemple), des conditions de la réalisation de l'image photographique. Le passage de «Description d'un chemin» qui évoque le rapport de Robert Bober à la judéité le montre clairement : la photographie, dans le cadre d'une tradition vivante, devient «précieuse», elle peut ètre «signe d'appartenance» :

> être juif, pour lui, e'est avoir recu, pour le transmettre
> à son tour, tout un ensemble de coutumes, (...)
> (...)
> fragments d'oublis et de mémoire, gestes que l'on retrouve
> sans les avoir jamais vraiment appris, mots qui reviennent,
> souvenirs de berceuses,
>
> photographies précieusement conservées :
> signes d'appartenance sur lesquels se fonde son
> enracinement dans l'Histoire, sur lesquels se forge
> son identité, c'est-à-dire ce qui fait qu'il est à
> la fois lui et identique à l'autre[23].

Cette fictivité essentielle de la photographie dans l'univers de Perec se trouve poussée jusqu'au bout par le motif du trompe l'ceil : Perec publie *Trompe l'ceil,* poèmes bilingues, lisibles en francais comme en anglais, accompagnés de photographies de trompe l'ceil de Cuchi White, et il préface *L'OEil ébloui* (également en collaboration avec Cuchi White).

On concoit en quoi le trompe l'ceil pictural peut l'intéresser. Le trompe l'ceil n'apparaìt comme tei que s'il est reconnu dans son pouvoir de faire illusion, c'est-à-dire «démasqué». De fait, la préface à *L'CEìl ébloui* entrelace les thèmes de la «ruse», de la «tromperie», de la «brève et éphémère mystification».

Le trompe l'ceil figure en somme Pobjet par excellence de la photographie, représenté et representation participant alors d'une mème mise en oeuvre de la fiction. Or, cette relation à la fiction, qui est ici piège de la representation, implique aussi, très fortement, l'idée de manque. Dans la préface à *L'CEil ébloui,* Perec écrit, à propos de la «brève et éphémère mystification» du trompe l'ceil : «Il y a là quelque chose qui est du domaine du rève, de ce trouble, cette «incertitude» si bien décrite par Roger Caillois, où, d'un seul coup, tout un pan de notre réalité nocturne vacille, avec les fleurs bleues de son papier peint, sa suspension de fai'ence bianche, la cafetière de tòle émaillée, la table ovale avec sa toile cirée à carreaux, la bergère couverte d'un vieux tissu d'indienne, avec cette femme que l'on avait rencontrée à Biarritz dix ans auparavant et que l'on n'avait jamais revue, et ce ministre plénipotentiaire rappelé d'urgence par son gouvernement et vous confiant avant de monter dans l'avion le manuscrit inachevé de sa thèse sur Eudes d'Angerville, et tout cela était si vrai, tellement plus vrai que la vraie vie elle-mème, que pendant quelques secondes on est presque parvenu à se remémorer avec tous leurs détails toutes les péripéties de cette biographie fictive, l'histoire orageuse de ces relations passionnées, la fuite, la guerre, le scandale lors de la representation de *Rigoletto* à l'Opera de Sofia, avant de se rendre compte que l'on n'a jamais été à Biarritz, ni à Sofia d'ailleurs, que l'on n'a jamais entendu *Rigoletto,* qu'on ne connaìt aucun ministre plénipotentiaire, qu'Eudes d'Angerville n'existe pas.»

La répétition de la préposition *avec* met les notations référentielles de la première séquence énumérative sur le mème pian que les personnages de la «biographie fictive» (la femme et le ministre plénipotentiaire), le tout basculant donc *in fine* dans la mème fictivité, en un mouvement déceptif qui rappelle fortement le finale *A'Un cabinet d'amateur.* Or, ces éléments du décor nocturne récrivent d'assez près la fin du chapitre XIII de *W ou le Souvenir d'enfance* : «Moi, j'aurais aimé aider ma mère à débarrasser la table de la cuisine après le dìner. Sur la table, il y aurait eu une toile cirée à petits carreaux bleus ; au-dessus de la table, il y aurait eu une suspension avec un abat-jour presque en forme d'assiette, en porcelaine bianche ou en tòle émaillée, et un système de poulies avec un contrepoids en forme de poire. Puis je serais alle chercher mon cartable, j'aurais sorti mon livre, mes cahiers et mon plumier de bois, je les aurais posés sur la table et j'aurais fait mes devoirs. C'est comme ca que ca se passait dans mes livres de classe[24].»

De *W* à *L'CEil ébloui,* des éléments sont déplacés : on retrouve la toile cirée à carreaux, sans sa couleur, le bleu passant au papier peint, la porcelaine de la suspension devient fai'ence, la tòle émaillée n'est plus le second élément d'une alternative, mais se voit accorder un objet propre, la cafetière.

La récriture n'en est pas moins flagrante. C'est dire que le rève de *L'CEil ébloui* réinscrit — «encrypte», pour reprendre un terme perecquien — sous le signe du trompe-l'oeil, du désir déjoué de la présence, le souvenir rèvé de *W* : celui, à l'irréel du passe, de l'enfance avec la mère, qui relève effectivement d'une «biographie fictive». Le défaut de réalité du trompe l'oeil rejoint autrement dit très vite, dans la présentation de Perec, le manque biographique. On peut le formuler à l'inverse : le problème optique du trompe l'oeil — la question de l'illusion de réalité — permet à Perec de mettre en place une autre rase, textuelle celle-ci : réfléchir obliquement, en lui donnant la forme d'une illusion tòt détruite ou «que l'on s'efforce de (...) prolonger au-delà de sa vraisemblabilité mème[25]», l'absence déniée et pourtant reconnue de sa mère.

On noterà que le texte de la préface se clòt sur un tei tressage implicite du trompe-roeil et du manque (biographique) : «sur le mur vandalisé du trompe-l'ceil de l'hotel «Balestra» à San Remo, il nous arriverà ainsi d'oublier les graffiti, la croix gammée, les éclaboussures, les barbouillages, les taches d'humidité, pour retrouver, intacts et immuables derrière la voùte feinte, le carrelage de marbré, la grande cour avec ses deux statues, le mur en arcades, la balustrade, le ciel bleu, comme s'ils devaient ètre toujours là, pour Péternité, derrière une plaque de verre...»

Si l'on consulte la liste des «légendes» à la fin de l'ouvrage, on constate qu'aucune des photographies n'a été prise à San Remo, aucun des trompe-l'oeil du livre ne correspondant d'ailleurs à la description donnée par Perec. Or, certe chute déceptive — le renvoi à une photographie absente qui constitue ainsi un trompe-l'oeil verbal du préfacier — inclut la

mention d'une croix gammée : la ruse textuelle qui répond aux ruses visuelles de la représentation (qui sont l'objet mème du discours) est donc aussi le lieu d'un encryptage biographique. La disparition de la photographie décrite de l'espace du livre rejoint l'inscription métonymique de la mort de la mère en déportation, l'absence formelle se substituant à une verbalisation directe apparemment impossible.

En d'autres termes (plus brefs) : dans la mesure où le discours autobiographique perecquien, nécessairement oblique et lacunaire, se propose d'user des ressources de l'image photographique, il ne saurait que tirer la photographie du coté du faux, ou du moins de l'incertain : en somme, et du point de vue des images elles-mèmes, faire du trompe-Pceil la photographie exemplaire.

5. La grille

On peut réver sur l'idée d'une photographie des origines dans l'oeuvre de Perec. Pourtant, si le miroir y est bien présent, les surfaces réfléchissantes du daguerréotype, en revanche, ne le retiennent pas. L'histoire de la photographie commence visiblement pour Perec avec les premiers tirages papiers, et je ne pense pas qu'il y ait là un quelconque paradoxe. En effet, comme on commence à l'appréhender, l'extrème précision de la définition du daguerréotype, son inaltérabilité en font un objet aux antipodes de l'image photographique dont a besoin l'écriture perecquienne.

Si la photographie peut èrre dite originaire dans l'oeuvre de Perec, c'est donc au sens où elle est susceptible de figurer, comme trace, des origines familiales disparues. La photographie redouble alors une absence première, ce que signifie avec clarté, outre la rèverie sur les photographies des parents, absentes du texte, dans *W,* les photographies *in situ* dans le film *Récits d'Ellis Island*[16]. Ces images privilégient en effet des jeux de mise en abyme : «La grille qui constitue l'arrière-plan de tei portrait se prolonge en dehors de son cadre car elle y est accrochée. [La photographie] d'une mère et de ses deux enfants se détachant sur une large baie vitree en plein cintre divisée en carrés par des petits carreaux figure, comme en abyme, sur fond de large baie vitree à petits carreaux[27].» Comme l'analysent Andrée Chauvin et Mongi Madini, ce «scrupule de la coi'ncidence de lieu accuse le contraste temporel (...), indique un écoulement, un écart. (...) Il signale (...) la volonté de susciter une présence par défaut et donc de signifier une absence» — et ce d'autant plus que ces images fixes sont, de manière récurrente au cours du film, mises en relation avec un commentaire en voix *off.*

Je voudrais partir de deux détails de ces clichés, la grille et les petits carreaux, dont la fréquence est remarquable dans l'ensemble du corpus photographique accueilli par l'oeuvre de Perec, notamment, outre les pho-

tographies de Lewis Hine illustrant *Récits d'Ellis Island* (grillages, barres[28]), dans les photographies prises par Christine Lipinska pour *La dature,* les trompe l'ceil photographies par Cuchi White (alignements de fenétres, quadrillages perspectifs) et les polaroi'ds réalisés par Perec lui-mème lors de son voyage vers Ellis Island.

La forme du quadrillage, ou grille, apparait d'abord comme l'inscription référentielle d'une structure formelle : le cadre rectangulaire qui définit les limites de l'image photographique. Certe inscription («méta-photographique») du cadre dans le champ de l'image permet d'y redire visuellement la coupure que marque tout cliché, en tant qu'il est un prélèvement dans la continuité référentielle. Les grilles représentées dans les photographies choisies par Perec *figurent* donc visuellement une doublé qualité formelle, contradictoire : la cohérence, par le caractère unitaire de la structure qu'elles réalisent, et la rupture.

Par ailleurs, la grille, davantage encore lorsqu'elle est référentiellement celle d'Ellis Island, lieu emblématique de la *diaspora* juive, paraìt dotée dans le contexte perecquien d'une valeur qu'on dira autobiotextuelle. Du point de vue le plus large, la grille donne en effet figure à l'autobiographème du carré[29], mais on peut aussi penser que les connotations courantes du motif — la prison, l'enfermement de manière generale — prennent face aux textes de Perec une valeur plus précisément métonymique, en désignant indirectement les camps.

La grille photographique offrirait donc une convenance remarquable à Pécriture perecquienne[30]. Ouverte à la suggestion autobiotextuelle, elle marque formellement à la fois la cohérence et la rupture : elle apparait autrement dit comme la figure visible du *réseau*[31].

Je proposerai, au terme de ce parcours, d'elargir l'hypothèse de lecture déjà élaborée par Bernard Magne et Mireille Ribière au sujet de certains des «poèmes d'images» de Perec *(La Clòture, Alphabets, Métaux, Trompe l'ceil...)* : celle d'une parente formelle forte entre l'écriture perecquienne, en particulier dans ses manifestations les plus contraintes, et les ceuvres plastiques qui l'accompagnent alors. Je dirais en ce sens que l'oeuvre de Perec témoigne tout au long de son élaboration d'un désir photographique qui tient à une convenance aux motivations multiples entre les pratiques de l'écriture et celles de la photographie.

La photographie, parce qu'elle produit des images, c'est-à-dire des *représentations,* par définition tronquées, ne peut que rejoindre les démarches d'une écriture habitée par la pensée de la disparition, du faux, de la rupture. Ce qui n'est pas forcément à entendre en un sens trop directement biographique : on peut très bien, à la suite de la formulation ricardolienne de la notion de «biotexte[32]», ne pas poser d'antécédence expressive directe entre le vécu du sujet — de l'enfant — Perec et les ressources de l'écriture

à contraintes de l'écrivain du mème nom, et formuler au contraire l'hypothèse d'une sélection du biographique par Fécriture. De ce fait, la rupture (par exemple) est aussi bien biographique que textuelle, sans que cette relation s'assimile le moins du monde à une causalité deterministe.

Cette troncation essentielle peut se trouver rémunérée de deux manières. Par l'ouverture de la photographie à la multiplicité des images[33] : la photographie constitue aisément des séries, la sérialité rejoignant à l'évidence la notion perecquienne *à'épuisement.* Par le travail en collaboration également : on retrouve là la *politique* de l'écriture et de l'amitié propre à l'Oulipo.

Plus largement, toute photographie, à la fois loin du réel et construite par découpe, donne figure, structurellement, à l'absence, et ce doublement : elle est l'empreinte fragmentaire d'un réel disparu. La photographie, mème si elle tend à apparante dans les écrits perecquiens comme un signe trompeur, relève donc du paradigme indiciaire — de la question de la trace — qui informe globalement l'oeuvre entier de Perec, et tout particulièrement *La Cldture,* où les photographies de la rue Vilin «en train de disparaître» sont des traces de traces : «À plusieurs reprises, au cours de ces dernières années, je suis revenu rue Vilin pour tenter de décrire à la fois les souvenirs qui me rattachent à cette rue (...) et les vestiges chaque fois plus effacés de ce qui fut une rue. En mème temps, Christine Lipinska photographiait les traces de cette clòture[34].» Ce qui ne signifie pas que la photographie dans *La Cldture* soit nostalgique : il me semble au contraire que ces photographies ne peuvent précisément pas ètre recues comme la mise en images d'une déploration de la disparition d'un quartier parisien. Je crois que, comme les photographies d'Atget, les clichés de Christine Lipinska participent d'une «esthétique de la déréliction» qui n'est pas simplement liée au «possible anéantissement référentiel du modèle[35]», et retrouve en l'occurrence très exactement des traits essentiels de la poétique perecquienne.

La photographie paraìt donc dotée d'une proximité toute particulière par rapport à l'écriture perecquienne : elle met en oeuvre des procédures rejoignant des traits formels qui sont, pour l'oeuvre de Perec, à la fois autobiotextuels et proprement scripturaux, en ce qu'ils touchent à la définition de la contrainte. Pour faire bref : les traits définitoires de la photographie se trouvent ètre ce que Bernard Magne appelle des autobiographèmes. Ou, inversement : les traits caractéristiques de l'écriture perecquienne sont aussi des traits définitoires de la photographie. Au delà de la question de la poétique perecquienne de la photographie, il semble donc que l'on puisse parler, en toute rigueur, d'une véritable poétique photographique de l'écriture perecquienne, aussi bien dans l'expression du manque que dans la construction de sa rémunération.

Notes

1 Georges Perec, *Les Choses. Une histoire des années soixante,* Union generale d'éditions, coli. 10/18, 1985 [Julliard, 1965], p. 111.
2 Georges Perec, *La Boutique obscure,* Denoèl-Gonthier, 1973, rève 83.
3 Georges Perec, *La Vie mode d'emploi,* Le Livre de poche, 1990 [Hachette, 1978], p. 309.
4 Georges Perec avec Robert Bober, *Récìts d'Ellìs Island. Histoires d'erronee et d'espoir,* POL, 1994 [éditions du Sorbier, 1980].
5 Voir *Perec,* Polaroi'ds, *Texte en main,* Grenoble, n. 12, printemps-été 1997, p. 15. Les polaroìds y figurent dans l'ordre choisi par Perec.
6 Georges Perec, *Un homme qui dori,* Gallimard, coli. «Folio», 1990, p. 29 [Denoèl, 1967].
7 Georges Perec, «Cahier inédit (notes écrites au cours de la traversée)» (transcription de Bernard Magne), *Perec,* Polaroi'ds, *op. cit.,* p. 42.
8 *Récits d'Ellìs Island, op. cit.,* pp. 55-56.
9 Henri Vanlier, *Phìlosophie de la photographie,* Les Cahiers de la photographie, 1983, p. 63.
10 Perec note ainsi durant la traversée : «Photo n. 6 prise face au soleil (intéressante q[uan]d m[ème] à cause des containers).» («Cahier inédit [notes écrites au cours de la traversée]», *op. cit,* p. 42.)
11 Georges Perec, *W ou le Souvenir d'enfance,* Gallimard, coli. «L'Imaginaire», 1993 [Denoèl, 1975], pp. 41-42.
12 *Op. cit,* p. 46.
13 Denis Roche, *La Disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique),* éditions de l'Étoile, 1982, pp. 54-55.
14 Georges Perec, «Fragments de déserts et de culture», *Traverses,* n. 19, juin 1980, pp. 115, 116 et 119.
15 Voir Jan Baetens, «Belle et fidèle : *Fragments de déserts et de culture», Le Cabinet d'amateur,* n. 3, printemps 1994, p. 22.
16 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie,* Cahiers du cinema/ Gallimard/Seuil, 1980, p. 49.
17 Barthes finit d'ailleurs par identifier à une expérience du temps le *punctum* de toute photographie : «Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (...) que le "détail". Ce nouveau *punctum,* qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème *("ca a été"),* sa représentation pure.» *(Op. cit,* p. 148.)
18 Georges Perec, Préface à *L'CEil ébloui,* photographies de Cuchi White, Chène, 1981, n.p.
19 La photographie, comme empreinte, produit des images achiropoiètes (le terme est emprunté à la réflexion sur l'image des Byzantins) de l'espace-temps, en cela par définition crédibles mème si elles ne sont évidemment pas identiques à leurs référents.
20 Daguerre, d'abord décorateur de théàtre, ouvrit son «diorama» en 1822, place de la République.
21 «Cahier inédit (notes écrites au cours de la traversée)», *op. cit,* p. 43.
22 Georges Perec, *Espèces d'espaces,* Galilée, 1974, p. 115.
23 *Récìts d'Ellìs Island, op. cit,* p. 60.
24 *W ou le Souvenir d'enfance, op. cit,* p. 95.
25 *L '(EU ébloui, op. cit.*
26 Des photographies de tournage montrent ce type de dispositif dans le livre, pp. 35 et 92.
27 Andrée Chauvin et Mongi Madini, «La Remontée des images (sur les *Récits d'Ellis Island)», Le Cabinet d'amateur,* Toulouse, n. 6, décembre 1997, p. 55.
28 Voir notamment pp. 74, 76, 80, 81, 86. On pense aux «décors de cage» mentionnés par les «Anagrammes de Georges Condominas» (Georges Perec, *Beaux présents, Belles absentes,* Seuil, 1994, p. 49). Il convient de préciser que les photographies en nombre beaucoup plus restreint de l'édition de 1980 privilégient déjà ce type de motifs.
29 Voir Bernard Magne, *Georges Perec,* Nathan, 1999, pp. 75-80.
30 Le lien ne peut cependant qu'être très médiat entre ces grilles représentées et la notion de grille d'interprétation, centrale dans l'article de jeunesse sur Antelme (Georges Perec, «Robert Antelme ou la Vérité de la littérature», *L.G., une aventure des années soixante,* Seuil,

1993 [pani en 1963 dans *Partisans]),* mème si deux vers de l'«Élégie de Pierre et de Denise Getzler» installent l'amphibologie, en rattachant la lexie «grilles» syntagmatiquement à l'isotopie du cognitif, et paradigmatiquement (par sa place en fin de vers, où lui répond le terme de «piliers») au domaine architectural : «tes listes tes séries tes règles tes grilles//tes ingrédients tes pièges tes piliers». *{Beaux présents, Belles absentes, op. cit.,* p. 43.)

31 Sur Fimportance du réseau dans l'oeuvre de Perec, voir Bernard Magne, «Pour une lecture réticulée», *Mélanges, Cahiers Georges Perec,* n. 4, Valence, èditions du Limon, 1990.

32 Voir Jean Ricardou, *Le Théàtre des métamorphoses,* Seuil, 1982, p. 188.

33 On se reportera sur ce point à Walter Benjamin, «L'CEuvre d'art à l'epoque de sa reproduction mécanisée», *Écrits frangais,* Gallimard, 1991.

34 Appel de souscription à l'édition originale de *La Clóture,* cité par Mireille Ribière, «La Photographie dans *La Clóture», Le Cabinet d'amateur,* Toulouse, n. 7-8, décembre 1998, p. 111. On ajoutera que le trompe l'ceil compris par Perec rejoint egalement ce paradigme indiciaire : «Ce n'est pas la réalité, évidemment, mais seulement ses signes, ses indices, qui constituent l'art de ces architectures illusoires (...).» *(L'CEìl ébloui, op. cit.)*

35 Alain Buisine, *Eugène Atget ou la Mélancolie en photographie,* Nìmes, Jacqueline Chambon, 1994, p. 173.

Astrid Poier-Bernhard

Les sonnets «potentiels» de Franz Josef Czernin

Franz Josef Czernin, poète et essayiste autrichien[1], est l'auteur de deux recueils de sonnets expérimentaux qui valent la peine d'être examinés de près et d'être présentés dans une revue de littérature à contraintes. Le premier recueil « *die kunst des sonetts*[2] » (« *l'art du sonnet* ») contient 196 sonnets. A partir d'un sonnet de base qu'il appelle « le tronc », Czernin a crée 14 couronnes de sonnets ; la couronne de base n'est publiée dans sa forme originale que dans l'appendice où Czernin explique ses procédés. Certes, « 14x14 = 196 » convainc par sa simplicité, et c'est sans doute *une* raison pour la décision de l'auteur de ne pas y ajouter les 14+1 sonnets de base ; mais c'est un autre concept - un des concepts majeurs du projet - qui y a sans doute joué un plus grand rôle: l'idée de la potentialité. Il est évident que les vers du sonnet-maître se retrouvent dans les 14 couronnes rattachés au « tronc ». En plus Czernin l'a coupé en petits morceaux et en a fait des titres - qui doivent surprendre si on se penche sur un sonnet particulier sans connaître cet aspect du procède. Ainsi les 196 sonnets contiennent la couronne de base, mais non plus dans leur forme originale - et le sonnet de base, en faisant pousser les autres, ne « disparaît » pas vraiment.

Comme une grande partie des sonnets, le sonnet-maître n'est pas lisible de facon habituelle : il comprend trop de motifs, trop d'idées, trop d'éléments différents, et ses structures grammaticales, ses conjonctions, vont, vers par vers, dans tous les sens. Meme un germanophone aurait du mal à « comprendre » ce texte, tant Pemploi du langage est déconstructif du point de vue du rapport entre les éléments. Il me semble que ce sonnet n'est pas fait pour être lu ou interprete en tant que sonnet indépendant, mais je pense qu'il est quand mème intéressant d'y jeter un regard :

was baume seien dem wald, sei laub den blattern,
wo wind bestiegen worden war, der sturm erklettern:
wenn sprossen leitern waren, spane pfostenhaft,
die frucht auch schale wird gewesen sein und saft?

zum beil die axt gehaut ist worden und zu hacken,
sobald, was keimt, der trieb wird, triebe, bliiten wachsen:
- womit als feuer funken, flammen werden glilhn,
so, wie das schwanken kahl war und das rauschen griin?

das angebaute nicht gekreuzt wird mit gesatem,
weil nicht das roden knickte, was das brechen mante?
ob mit den asten, zweiten wurzeln wurden stamine?

die nàgel waren schraubendes, das nageln hà'mmer;
- obwohl, was morscht, das durre wird, welken verfault?
damit vom baum gepflanzt wird dies gewàchs als kraut?[3]

ce que les arbres seraient à laforèt, lefeuillage le serait auxfeuilles,

où le vent avait été monte, la tempète grimper:
si les barreaux étaient des échelles, des copeaux, des poteaux
lefruit, aura-t-il été aussi pelure etjus ?

la hache a été fagonnée en merlin, pour hacker
des que, ce qui germe, estpoussée, poussent despoussées, des bourgeons:
avec quoi brùleront, en tant que feu, des étincelles, des flammes,
comme le balancement dénudé et le bruissement vert ?

ce qui est cultivé n 'est pas croisé avec ce qui est seme
cor l'essartement n 'a pas brìsé ce que le brisement a fauché ?
si, avec des branches, de secondes racines, devenaient des troncs ?

les clous étaient vissant, le clouage, des marteaux ;
bien que, ce qui pourrit, s'assèche, ce qui se fané, se gate ?
pour que cette piante soìt plantée par l'arbre comme tige ?

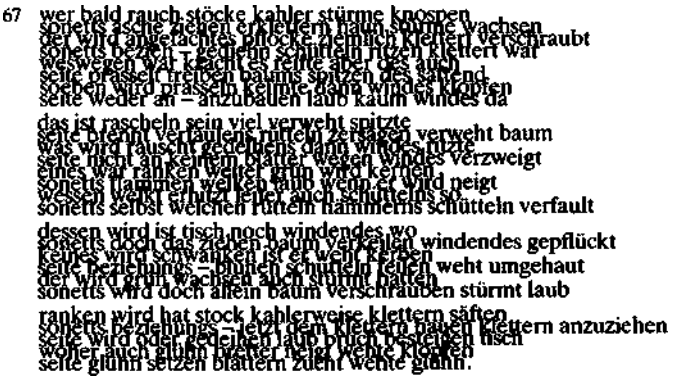
En regardant le sonnet de base on constate que tous les motifs qu'il contient sont liés à l'arbre : à part les éléments constitutifs de l'arbre mème (le tronc, les racines, les branches, le feuillage) les processus de croissance (11,2) et de pourrissement, le faconnage du bois par des outils (11,1 et IV, 1), des actions autour de l'arbre : monter, grimper (1,2/3), déboiser (111,2), semer, planter ((111,1 et IV,3), le feu de bois (11,3) - et ce n'est pas un hasard. Non seulement le « tronc », mais tous les 196 sonnets se reposent presque sur un seul champ sémantique et lexical, comme l'explique Czernin: « il s'agit de plantes, surtout d'arbres, leurs parties, de ce qu'on leur fait et qu'on fait avec eux, des outils qui servent à les faconner, des choses que l'on peut en faire etc. ; à part ca on y trouvera encore quelques mots qui se réfèrent à l'acte de l'écriture, surtout au fait que ce sont des sonnets qui sont écrits[4] ». Les outils à travailler le bois sont un sujet récurrent du recueil ; ce motif est souvent repris comme métaphore du « matériau » de la poesie et de ce que le poète en fait.

Le lecteur constaterà de mème que Czernin fait un usage très libre de la langue allemande en ne respectant pas les normes de cohérence au niveau syntaxique et sémantique. Et quant à la forme du sonnet, il ne suit pas un des modèles traditionnels du sonnet ; e'est surtout la suite de deux quatrains et de deux tercets qui semble constituer la forme du sonnet pour lui (parfois ce sont juste les quatorze vers ou encore d'autres répartitions strophiques). Ces contours visuels, il les « remplit ». Ce ne sont pas des *textes* dans le sens étymologique du mot, qui prennent la forme du sonnet, mais le sonnet pris comme moule. Un moule que Czernin comble d'éléments textuels, de sorte que « ce qui se trouve dedans » rend davantage l'idée de chaos que d'ordre, l'idée du protoplasme bouillonnant que d'un cristal - ou d'un poème parfait. Je dis « davantage » parce qu'il ne s'agit pas — dans le sonnet de base comme dans les autres - d'un chaos pur où des mots, des « vers » se suivent n'importe comment ; il est évident que, sans suivre l'ordre habituel de la pensée et de la parole, l'agencement des mots, des syntagmes, des phrases, est bien réfléchi et obéit à des concepts qui dominent les différentes couronnes. Dans le chaos langagier émergent déjà des structures, des éléments qui communiquent entre eux et qui créent la force interne d'un texte poétique.

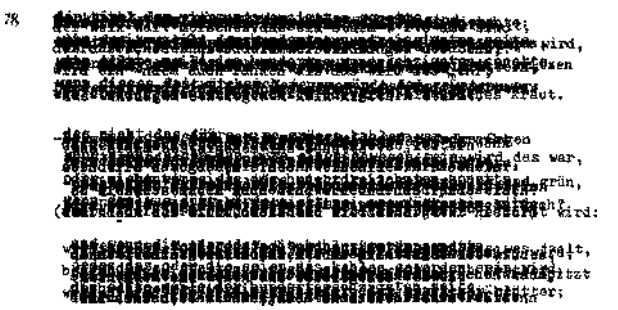
Le chemin à parcourir de la littéralité à la littérature, le besoin du poète de prendre conscience des éléments de base de l'écriture, du matériau et du principe de la forme littéraire est un concept qui empreint tout le recueil mais qui se manifeste le plus nettement dans une sèrie de « sonnets » matiéristes ou lettristes qui, sans mème employer des mots, parlent un langage assez clair :

die axt des sturms?

des hàmmerns Darùber?


67
wer bald rauch stöcke kahler stürme knospen
sonetts asche ziehen erkletternd raum säume wachsen
der wird angelachtes pflocke nehmen klettert verschraubt
sonetts beziehungs – pflanzen schütteln ritzen klettert war
weswegen war kleckt es ist
seite offassel treiben baums spitzen des saftend
soeben wird prassen keimte dann windes klopfen
seite weder an – anzubauen laub kaum windes da
das ist rascheln sein viel verweht spitzte
seite hiernit verfaulens rütteln zerfasern verweht baum
was wird rauscht gedeutens dann windes nutzte
seite nicht an keinem blätter weben windes verzweigt
eines war ranken weiter grün wird kernen
sonetts flammen welken laub wenn er wird neigt
wessen wehrt erhitzt leuer auch schütteln so
sonetts selbst weichen rütteln hämmerns schütteln verfault
dessen wird ist tisch noch windendes wo
sonetts doch das ziehen baum verkeilen windendes gepflückt
keines wird schwanken ist er weht kerben
seite beziehungs – pflanzen schütteln leuern weht umgehaut
der wird grün wachsen auch stürmt hatten
sonetts wird doch allein baum verschrauben stürmt laub
ranken wird hat stock kahlerweise klettern säften
sonetts beziehungs – jetzt dem kletternd bauen klettern anzuziehen
seite wird oder gedeihen laub buch bestehen tisch
woher auch glühn zweier neigt wehte klopfen
seite glühn setzen blättern zuerst wehte glühn.

(gehacktes) Eines



WéliiiliìiPi^^lilillliilMliMiSfftt^»»^-

Une autre sèrie de sonnets peut ètre lue comme une réflexion sur le rythme et sa fonction dans un texte poétique : de facon explicite comme dans «die funfundsechzigste knospe» (n° 177, p. 65), de facon implicite dans plusieurs autres, comme par exemple dans le sonnet n°73 (p. 4) où Czernin met des accents prosodiques qui ne correspondent pas ou pas toujours avec la structure prosodique d'une lecture normale (ce sonnet se caractérise, par contre, par une syntaxe conventionnelle) :

u —

73 wérdén kérnè, schàlèn, wèrdèn früchté (sàftènd),
dànn wìrd àuch éin kérn, èiné schàlé, éiné frücht:
dénn ùm dén kérn hérùrh, dà Ist die schàlé ùnd
kérn ùnd schàlé zùsàmmén, sìnd die èiné frücht

vón vìelén friichtèn, ùnd vielé früchté zùsàmmén
sìnd óft òbst ùnd mànchès òbst dàs ist dànn àuch
sàftig bèzlehùngswéisè hàt vìel sàft ùntér
dèr schàlé; - dénn wò die schàlé ist, dà ist nìcht

vìel sàft, vlellèicht nóch wénigèr sàft hàt dér kérn
bèzlehùngswéisè die kérné, dénn wò dèr kefn
ist bèzlehùngswéisè die kérné sìnd, dà Ist

wédèr dèr sàft nóch die safté nóch die schàlé
bèzlehùngswéisè die schàlén. - Ist àbér, wó dér
kérn bèzlehùngswéisè die kérné sìnd, das óbst?

Ou bien de facon purement visuelle, comme dans le sonnet n° 61 (p. 1731 aui évoaue le *Fisches Nachteesam* de Christian Morgenstern :

61

• <J — v —

U— v - u —

v — u — ^>

V ~ U — \j —• u —

\s — ty — L/ ~ *V*

D'autres sonnets traitent des rimes, de la phrase, de la strophe ou bien du sonnet en tant que genre littérarre. Dix pages restent vides, à part des titres parfois étranges sous lesquelles on découvre toujours la mème numérotation : 196 (*pflanze* (p. 2), *gesaftet hier? nichts sei die biute des geschàlten?* (p. 21), *zum beil die axt gehaut ist worden undzu hacken* (p. 69),

der kern der blàtter (p. 75), *die saaten des treibens der nàgel?* (p. 98), *die osche des hundertsiebenten* (p. 107), *weil nicht das roden knickte, was das brechen mahte* (p. 139), *des rauschens nebensàtze* (p. 151), *wort* (158), *die hacken des kahlen?* (p. 190)). Pourquoi pas toute une « couronne » ? Je ne saurais le dire. Mais ces pages vides qui se réfèrent au dernier « poème » du projet créent l'impression que les sonnets qui ont « poussé » à partir du premier sonnet ont produit des graines, des germes qui, pour l'instant, demeurent dans leur état « parfaitement potentiel ».

En mème temps on peut conclure, sans reconstruire toute la numérotation des sonnets, que celle-ci n'est pas tout à fait « fiable » - comme toute la conception formelle d'une couronne de sonnets amplifiée n'est pas une « contrainte » au sens strict du terme. Quant à la numérotation il faut dire qu'aux yeux de Pauteur elle n'a pas vraiment une importance, puisque Czernin a décide, après avoir rempli le schèma des 14 couronnes, de créer une suite nouvelle et indépendante de l'ordre premier, cette fois sans appliquer un procède systématique quelconque. Pour Czernin l'idée de questionner le genre du sonnet en 196 « spécimens » plus ou moins proches de la forme traditionnelle du poème définit les limites de ce projet ; dans ce cadre il lui reste beaucoup de jeu pour toute une gamme de sous-ensembles qui ont tous pour but de thématiser, d'une facon ou de l'autre, « l'art du sonnet ».

Un de ces sous-ensembles que je voudrais encore mentionner est la sèrie (toujours dispersée) des sonnets « mode d'emploi », comme « *die hacke des unvergleìchbaren?* » (n° 34, p. 26), dans lequel seul le dernier vers contient du vrai texte, tandis que les autres vers semblent indiquer au lecteur comment il pourrait composer un poème à partir du matériau des sonnets (ce qu'il ne fera probablement pas, vu qu'il prendrait trop longtemps pour retrouver les différents sonnets) :

die neunte zeile des achtundneunzigsten sonetts,
die zweite zeile der siebenten seite,
die dritte zeile der siebenten seite,
die vierte zeile des dreiunddreissigsten sonetts;

die funfte zeile der siebenten seite,
die sechste zeile des dreiunddreissigsten sonetts,
die siebente zeile des dreiunddreissigsten sonetts,
die achte zeile der sechzigsten seite;

die neunte zeile der sechzehnten seite,
die zehnte zeile des vierunddreissigsten sonetts,
die elfte zeile des vierundvierzigsten sonetts;

die zwòlfte zeile des neunundfunfzigsten sonetts,
die dreizehnte zeile der funfunddreissigsten seite,
damit, was neigte, bog sich als die glut hier rankte.

la neuvième lìgne du quatre-vingt dix-neuvième sonnet,
la deuxième ligne de la septième page,
la troisième ligne de la septième page,
la quatrième ligne du trente-troisième sonnet,

la cinquième ligne de la septième page,
la sixième ligne du trente-troisième sonnet,
la septième ligne du trente-troisième sonnet,
la huitième ligne de la soixantième page,

la neuvième ligne de la seizième page,
la dixième ligne du trente-quatrième sonnet,
la onzième lìgne du quarante-quatrième sonnet ;

la douzième ligne du cinquante-neuvième sonnet,
la treizième ligne de la trente-cinquième page,
pour que, ce qui s'inclinait, penchait, grimpe ici comme la braise.

Il est évident qu'un tei sonnet peut ètre lu aussi comme la description d'un des procédés combinatoires qui semblent se trouver souvent à la base de la production textuelle des sonnets. Il est évident aussi que Czernin joue avec l'autoréférentiel à plusieurs niveaux et parie ici de la suite des vers qui, dans certains sonnets, est sciemment hétérogène, comme si l'auteur avait essayé de choisir les sonnets les plus divergents comme base combinatoire du nouveau sonnet, comme dans « *nageln* », n° 57, p. 160:

57 zum b. die a. geha. ìst worden, alle ha.,
ow plauch sia niek achsgew red zraunken driw chiwacht;
s a f t , s a f t s a f t
r e i m

U ~ \/ ~ **\J** ~ ***u*** ~~ ***V*** ~ ***U*** ~~
auf dass satzgegenstande beigefiigter Hatte,

82 90 106 117 128 168 172 190 11 23 38 43 60 144

indem ein tei! des teilens sei geworden reim,
1;
war baid rauch stocke kahler stanne knospen
sonetts asche ziehen erklettern haun sturine wachsen,

.kraut afe gewachs die wird gepflanzt bautn vom damit;
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe blitten wachsen.

En y découvrant la ligne en bloc noir ou en vers illisibles, parce que superposés maintes fois, le lecteur aura reconnu les sonnets de source, et il

a raison de supposer l'existence d'un sonnet « en chiffres » ; c'est *«pflaum? »* (n° 64, p. 18).

pflaum?

64 8290106117128168172190 1123 38 43 60144
99 126137 142.163 174186 10 36 55 61 73 91 16
145 164 181 183 7 26 32 56 64 95 104 114 129 78
89 115 130148 155 175 196 9 27 40 47 62 72 108

160 125 135 147 173 188 8 18 29 53 59 80 96 112
105 192 4 17 35 50 67 71 97 121 140 146 166 170
41 48 74 93 110 122 134 143 156 169 193 14 19 70
3 15 33 51 68 81 94 102 133 154 167 176 184 124

191 63 79 85 101123 136153 159 182 12 20 30 46
58 76 92 103 119127 152 165 172185 13 28 37 45
1 25 34 54 57 77 88 100 120 131 150 157 177 195

179 1945 22 44 66 84 87 111 113 132 149 161 39
178 141 162 187 6 24 42 49 65 83 86 109 116 138
139 2 21 31 52 69 75 98 107 118 151 158 180 190

Ce sonnet qui contient les chiffres de 1 jusqu'à 196, peut être interprete comme une réflexion de la suite des sonnets particuliers, comme la recherche d'une suite « organique » panni les possibilités infinies de combinaison, ou comme un méta- et méga-sonnet contenant tous les sonnets du recueil, chaque chiffre devenant le symbole pour un poème « à l'arrière-fond ». Chaque « vers » comporte 14 chiffres, de sorte que la structure fondamentale de la couronne amplifiée - « 14 x 14 = 196 » se répète ici dans ce sonnet « à chiffres ». L'idée de considérer l'ensemble comme une sorte de sonnet enorme est soulignée par l'introduction de pages noires toutes les 14 pages (numérotées, bien sur, de 1 à 196). Ainsi on n'a mème pas besoin d'ouvrir le livre pour tomber sur le chiffre 14, qui obtient comme fa le statut d'un aspect essentiel du genre, statut qu'on lui accorde aussi traditionnellement.

Mais le recueil contient aussi des poèmes moins conceptuels, d'un caractère nettement plus poétique. Dans le sonnet « das gestrauch des ziehens der sage »[5] (n° 70, p. 112), à l'aspect « fourre-tout » de certains sonnets combinatoires a été substitué une réduction extrème :

sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.

sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.

sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.

sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.
sobald, was keimt, der trieb ist, triebe, bluten wachsen.

Malgré le fait qu'il n'est pas facile de faire une traduction littérale de ce vers, parce que le mot « Bluten » n'a pas d'équivalent direct en francais, j'essaye de le faire: « dès que, ce qui germe, est poussée, poussent des poussées, des bourgeons » . La répétition de ce constat peut inciter le lecteur à ne pas considérer la croissance comme un processus familier - cyclique, éternel, sans surprise, mais à regarder de près pour s'étonner de certe force étrange capable de transformer apparemment une chose en une autre. La continuité de ce processus se reflète dans la répétition du mème vers, tandis que la différence visible entre ses diverses étapes est évoquée par les nombreuses césures qui sont, bien sur, visuellement accentuées par la répétition, les blancs verticaux créant un effet bien insolite.

La deuxième partie, publiée en 1993, comprend 56 sonnets ; Czernin y introduit quelques autres champs semantiques - le corps, la nourriture, la maison, la pensée, la sensation, etc. Les sonnets qui ont pour sujet les processus *germer, pousser, mùrir* et *faner* forment la transition avec la troisième partie. Le sonnet « wie wohnen ? » (qui rappelle également le sonnet n°70 du premier recueil) est un de ces sonnets dans lesquels différents moments d'une suite chronologique sont permutés et mis en relation dans une logique en quelque sorte folle - ce qui est sans doute une des figures de pensée majeures du projet :

jetzt, da es keimt (und also treiben wird) ist das,
was trieb, bevor es treibt, das, was gewesen sein wird,
bevor es sein wird, indem, was trieb, nicht trieb, wahrend
es bluht, sondern, was trieb, so lange trieb, bis es nun treibt.

jetzt, da es reift (und also bluhte) ist das, was treibt,
bevor es trieb, das, was gewesen war, bevor es
gewesen ist, - indem, was treibt, so treibt, wahrend
es bliihen wird, und das, was trieb, wahrend es bluht.

so ist, jetzt da es treibt (und also keimte und auch bliihen
wird), das, was so keimt, nachdem es keimte, was
gewesen ist, nachdem es schon gewesen war, —

wie jetzt, da dies nun bluht (und also trieb und reifen wird),
das, was gewesen sein wird, nodi bevor es sein wird,
das ist, was erst reifte, nachdem es reift.[6]

maintenant que cela germe (et que cela poussera donc),

ce qui a poussé, avant que cela pousse, est ce qui aura été,
avant que ce ne soit, par lefait que, ce qui a poussé, n'a pas poussé
pendant que
cela fleurit, mais, ce qui a poussé, a poussé aussi longtemps, jusqu'à
ce que cela pousse maintenant

maintenant que cela mùrit (et que cela a donc fleuri), ce qui pousse,
avant que cela ne pousse, est ce qui avait été, avant que cela
n'ait été, -par lefait que, ce qui pousse, pousse ainsi, pendant
que cela fleurira, et, ce qui a poussé, pendant que cela fleurit.

ainsi, maintenant que cela pousse (et que cela a donc germe et que cela
murira), est ce qui germe ainsi, après que cela a germe, ce qui
a été, après que cela avait déjà été, —

comme maintenant que cela fleurit alors (et que cela a donc poussé et
que cela murira),
ce qui aura été, encore avant que ce ne soit
ce qui mùrissait seulement après avoir muri.

Dans la troisième partie Czernin fait abstraction de ces notions fondamentales et n'emploie que des termes qui peuvent designer des processus temporels comme *passer* ou *rester, être* ou *devenir* - ce qui donne des sonnets particulièrement secs, mais intéressants à leur manière. Le caractère philosophique, marquant déjà une grande partie des poèmes de la première et la deuxième partie, y est nettement accentué ; l'absence generale de « sentiments » ou d'« ambiance poétique » y est poussée à l'extréme. Les sonnets y sont quasiment réduits aux relations possibles entre le présent, le passe et le futur. Czernin pratique un changement continuel de point de vue, de sorte que, ce qui paraìt d'abord logique, apparaìt absurde ou impensable au bout d'un moment. Comme dans la pratique d'un koan bouddhiste, le moment où l'intellect se relàche après un effort intellectuel sans résultat satisfaisant, peut ètre d'une fraìcheur surprenante.

Voilà un de ces « sophismes complexes et paradoxaux »[7] comme Czernin désigne ces « Zeitsonette » (« sonnets de temps ») :

bleibe

wenn das, was vergeht,
das ist, was nicht vergeht,
dann ist das, was jetzt das ist, was ist,
das, was jetzt das ist, was war;

wenn das, was jetzt das ist, was ist,
jetzt das ist, was verging,
dann ist das, was nicht vergeht,
das, was verging.

wenn das, was jetzt das ist, was verging,
jetzt das ist, was war,
und das, was ist, was ist, das ist, was vergeht,
und das, was verging, das ist, was war,

ist dann das, was verging,
nicht das, was nicht vergeht?[8]

reste

si ce qui passe
est ce qui ne passe pas
alors ce qui est maintenant ce qui est,
est ce qui est maintenant ce qui a été ;

si ce qui est maintenant ce qui est,
est maintenant ce qui est passe,
alors ce qui ne passe pas,
est ce qui est passe.

si ce qui est maintenant ce qui est passe,
est maintenant ce qui a été,
et ce qui est ce qui est, est ce qui passe,
et ce qui est passe, est ce qui a été,

est-ce que, alors, ce qui est passe,
n 'est pas ce qui ne passe pas ?

S'il y a beauté poétique dans « l'art du sonnet » de Czernin, et il y en a, à mon avis, elle ne réside évidemment ni dans le domaine des sentiments, ni dans la beauté (soit du langage, soit des images), mais dans une approche en quelque sorte philosophique du temps et du langage, de la forme du sonnet, de la potentialité de la croissance et de l'écriture. Certe approche n'est pourtant pas la txaduction d'une réflexion faite, mais le témoignage d'un questionnement qui cache autant qu'il démontre, qui n'offre, au bout du compte, pas

de « message ». Le lecteur est libre d'accepter ou non l'invitation de l'auteur à se poser des questions, à approfondir ses concepts sur Pécriture, le temps et l'« art du sonnet » - ce qu'il ne prétend pas avoir réalisé.

Notes

[1] Franz Josef Czernin, né à Vienne en 1952, publie depuis 1978 - poesie, prose, théàtre et essais, soit sur des questions de théorie littéraire, soit sur d'autres auteurs. Pendant la dernière décennie: *Das Stiick. Ein Theater* (1991), *Sechs tote Dichter. Uber Raoul Hausmann, Franz Kafka, Karl Kraus, Robert Musil, Reinhard Priessnitz, Georg Trakl. Aufsàtze zur Literatur* (Sonderzahl, 1992), *Die Aphorismen. Eine Einfuhrung in die Mechanik* (Sonderzahl, 1992), *die kunst des dichtens* (Droschl, 1992), *Marcel Reich-Ranicki. Eine Kritik* (Steidl, 1995), *natur-gedichte* (Hanser, 1996), *Die Schreibhand. Zu Reinhard Priessnitz' Gedicht* heldin (Sonderzahl, 1997), *Anna und Franz. Sechzehn Arabesken* (Sonderzahl, 1998), *Dichtung als Erkenntnis* (Droschl, 1999), *Apfelessen mit Swedenborg. Essays zur Literatur* (Grupello 2001). Voir pour une bio-bibliographie complète *www.literaturhaus.at*.

[2] Franz Josef Czernin, *die kunst des sonetts,* Linz, edition neue texte, 1985.

[3] Czernin, *die kunst des sonetts,* appendice. Les tentatives suivantes de traduction sont des traductions sémantiques qui ont le seul but de rendre le texte originai plus accessible.

[4] *die kunst des sonetts, 2. tei!; die kunst des sonetts, 3. teil,* Graz, Droschl (edition neue texte), 1993, p. 5.

[5] Le titre devient compréhensible si le lecteur pratique la méthode « S - n » et remplace « gestrauch » (broussailles) par gerausch (bruit).

[6] *die kunst des sonetts, Il/Ili,* p. 13.

[7] *die kunst des sonetts, WIII,* avant-propos de la troisième partie, p. 54 [traduit par A. P.-B.].

[8] *die kunst des sonetts, 11/111,* p. 65.

Remarque

Certe étude est accomplie, de mème que les comptes rendus de Astrid Poier-Bernhard publiés dans ce volume (Rubrique *L'Observatoires des contraintes littéraires'),* dans le cadre d'une bourse de l'Académie Autrichienne des Sciences.

Alain Chevrier

Les échiquiers poétiques. Figuration et lecture multiple

Les ceuvres littéraires mentionnant le jeu d'échecs sont innombrables, et ce dès son introduction au Moyen Àge en Occident. Cependant, les histoires du jeu d'échecs, et les ouvrages sur la littérature et les échecs, ne distinguent généralement pas les oeuvres prenant ce jeu pour thème, et celles où il est pris pour modèle de leur forme. Ainsi, Lewis Carroll le prend pour modèle du récit dans *De l'autre coté du miroir*, tandis que Vladimir Nabokov le prend pour thème dans *La Défense Loujine* (mais dans son recueil *Poems and problems*, les poèmes et les problèmes d'échecs sont juxtaposés sans interférences).

De mème, les poèmes ayant pour thème le jeu d'échecs sont très nombreux, alors que les poèmes composés d'après la forme de ce jeu sont très rares. Pour deux raisons : il n'en a probablement été écrit qu'un petit nombre, et certains d'entre eux sont difficiles d'accès, qu'il s'agisse des manuscrits médiévaux ou de l'Internet actuel.

Nous donnerons ici un premier balisage de ce domarne, en faisant la recension des oeuvres que nous avons pu rencontrer au cours de nos recherches sur d'autres formes poétiques, et en les assortissant de quelques analyses de morphologie poétique.

Un poème marial en avant-courrier

Sous le nom de «L'échiquier de l'oraison», Gerard Gros a transcrit un poème à lecture multiple qui ne porte pas de titre sur le manuscrit (les lettres en caractères gras représentent les lettres à Tenere rouge «rubriqués»)[1] :

Très' noble emperil^	**Mere de tonpere**	Filkde Tonfili	**Fardivin mistere**	Trèsdoulce Marie,	**Des sainctz cieuli regente**	Parta. courtoisie	**Mes cinq $ens re gente,**
Tour de pureté,	**Roche de excellence,**	Vessel d'equité,	**Clefde sapience**	Fleur incomparable	**Riche tresoxiexe**	Royne agre ab le,	**De grace Ausmonnière.**
Àmoreux pourpris,	**De excellent maieie,**	Reluysant robis,	**Mes faictz amodexe,**	Princesse anoblìe,	**Mes moy soubz ta tante,**	Concierge de vie,	Àtoyiìfi **presente,**
Clos d'in-tegxité	**Arche de prude nce,**	Sallede pitie,	**Chambre de clemence**	Viergè très-Estabk,	**Humble chamberière,**	Vierge charitàble,	**Des haubc lieiix huissière,**
Chasteau militant,	**Soyes moy propice,**	Recours soufrisant,	**Pfflerde justice,**	Exemple d'honneur,	**Miro ir d'esperance,**	Oysel de douceur,	**Source de vaillance,**
Donjon Trèshautain	**De trèshum-mainport,**	Manoir trèscertain,	**Fourfitable apport,**	Benigne pucelle,	**Carde moy deblasme,**	De Dieu humble ancelle,	**Chascunte reclame,**
Pallai triumphant,	**parsainct benefice,**	Vierge consolant	**Carde moy de vice**	Sente de valleur,	**Senile soufBsance,**	soubz toi gist moneur	**Aulieude plaisance,**
AuRoy souverain	**Faypour moy accora,**	Tiene de verta plani,	**Parfaicte en supporti,**	Gracieuse et belle,	**De tous an-geli dame**	En, gioire étemelle,	**Conduictz ma pauure ame.**

Voici la formule de ses rimes :

a	b	a	b	k	i	k	i
e	d	e	d	m	n	m	n
a	b	a	b	k	1	k	1
e	d	e	d	m	n	m	n
e	f	e	f	0	P	0	P
9	h	g	h	q	r	q	r
e	f	e	f	0	P	0	P
3	h	g	h	q	r	q	r

Le poème est compose de deux parties, droite et gauche, chacune divisée en deux quatrains à rimes croisées. On peut distinguer en filigrane une figure cruciforme, due à sa partition en quatre quarts (en termes de blason, il est «écartele»).

Le nombre de 8 x 8 = 64 vers peut venir d'une spéculation numérologique. L'octonaire est symbolisé par Marie dans le traité de Boèce, *Mystique des nombres appliquée à l'Arithmétique,* èdite par Gerard Roussel en 1521[2]. Ce type de poème est l'héritier des *carmina quadrata* de la littérature latine chrétienne, avec ses vers isolettriques, donnant lieu à des jeux de lettres rubriquées sur la page. On y retrouve aussi le goût medieval des formes poétiques «carrées».

Au total, des huitains de pentasyllabes en rimes croisées peuvent ètre lus horizontalement *(ababklkl),* verticalement *(acacegeg),* et diagonalement *(adadoror),* et chaque fois également dans le sens retrograde *(Iklkbaba,* etc.). Ils forment alors des huitains *wxwxyzyz* aux rimes partiellement différentes à chaque fois.

La lecture retrograde des colonnes est à rapprocher de celle des vers du poème appelé «chapelet renversé», forme décrite par Pierre Fabri dans son *Grand et vrai art depleine rhétorique* (1521)[3], et elle peut s'étendre ici aux rangées. Enfin, il emerge ici un troisième sens de lecture possible : la lecture diagonale, et son inverse.

Ce poème résulte de la projection d'une liste d'items sur un cadre à deux dimensions, qui évoque un échiquier. Certe liste est issue des litanies de la Vierge de la poesie latine. Les unités qui servent à ce passage sont des propositions syntaxiquement indépendantes (syntagmes nominaux ou verbaux), recalibrées pour le nombre de syllabes et la terminaison.

A l'epoque, les poèmes en «vers brisés» (qu'Étienne Tabourot des Accords appellerà les «vers couppez[4] ») étaient composés de telle sorte que leurs vers puisent ètre lus selon les lignes horizontales, et leurs sous-vers selon les colonnes verticales. En mettant entre parenthèses la discussion sur d'autres partitions possibles[5], et sur ses possibilités combinatoires[6], donnons l'exemple de l'oraison à la Vierge de Jean Meschinot — auquel ce poème marial fait d'ailleurs suite sur le mème manuscrit — en dégageant les rimes internes gràce à une disposition en colonnes :

D'onneur	sentier,	Confort	seur et parfait
Rubi	chieris.	Safir	tres precieux
Cueur	doux et chier.	support	bon en tout fait
Infini	Pris.	Plaisir	melodieux
Esjouy	Ris.	Souvenir	gracieux
Dame	Defens.	Mere	de dieu Tres nette
Apuy	Rassis.	Desir	humblejoyeux
Marne	Desfens.	tres chiere	Pucelette[7].

La forme du second poème marial semble résulter de ces «vers brisés». Elle en est comme un prolongement et un aboutissement, gràce à trois modifications : 1) les unités sont semblables en nombre de syllabes; 2) elles peuvent alors former avec le nombre de rangées un poème carré

(mème très réduites, les unités ne pouvaient correspondre au nombre de vers d'un rondeau ou d'un huitain); 3) les colonnes et les rangées peuvent èrre plus nombreuses que dans les formes antérieures.

Un échiquier chez Destrées

Dans un manuscrit contenant trois poèmes sur trois saintes, Destrées donne en dernier un poème hagiographique *Vie de sainte Wenefredé*. L'argument : Sainte Winifred a été tuée par un jeune homme libidineux, Alam, mais elle est ressuscitée par saint Beunous, qui lui recolle la tète : elle devient alors supérieure du couvent, et meurt en cet état en 660.

La dernière strophe de ce poème (LIV) est une oraison en 32 vers pentasyllabiques :

VIeRGE singulière,	Vaisseau de bonté	Purificque huysiere,	Concord redoubté
Odorant que balme	Virtueuse ancelle	Redolente palme	Réalle pucelle
11+;	Entiere beaulté,	Organne sommiere,	Juste reaulté,
Adjuvant a rame,	Noble jouvencelle,	Nompareille dame,	Supernelle celle
Navire fertille	Engin favorable,	Ortolaine utile,	Targe incomparable
Triumphante file	Repos perdurable	Instance gantille,	EXORtant affable
AuRoy droitturier,	D'accord nous imploire.	Salut ottroyer,	Aureгne de gioire

Amen

(L'acrostiche de ce poème forme la phrase : *Virgo sancta Vvenefreda, prò nobis Cristum exora.)*

«L'Acteur» (l'auteur) introduit cette oraison en la désignant par le terme d'«échiquier» :

> Vous qui vouldrès ceste lettre asuree
> De hault en bas lyre et bien explicquer,
> Lysant pourés, par mettre mesuree,
> Voyr oraison, duplicquement aree,
> Incorporee au sequent eschiquer

Ce Chartreux a fait de nombreux acrostiches acrobatiques à caractère figure dans ses poèmes, et un *Contreblason des faulces amours.* Ses poèmes sont les héritiers de la tradition clericale des *carmina quadrata.* Cependant, en 1512, il se proclame disciple de Jean Molinet et ami de Jean Lemaire de Belges.

Le diagramme de ce poème rectangle vertical est de 4 x 8 = 32 cases, soit un demi-échiquier. La formule des rimes (mise sur une seule ligne) est : *a b ab/c d e d/a b a b/eded/efef/g hgh /efef/g hgh.On* distingue deux parties : une moitié supérieure et une moitié inférieure.

Paul Zumthor estime que, du fait de l'acrostiche, on peut lire les colonnes, soit en huitains de pentasyllabes, soit en quatrains de décasyllabes, en tout 48 possibilités[9]. Mais les décasyllabes qu'il veut reconstituer (probablement sur le modèle des octosyllabes d'un certain type de rondeau à geometrie variable) auraient été absolument irrecevables à l'epoque : les vers césurés 5 + 5 n'étaient plus pratiqués ordinairement, sans parler de la cesure épique.

Au pian du contenu, on remarque que des cases de ce poème recoupent certaines cases du précédent. La source est la mème : les litanies à la Vierge Marie. Il s'agit encore de la louer sous la forme la plus belle et la plus complexe possible, dans une prióre où l'on puisse répéter ses qualités.

Gratien du Pont : culmination et fixation de cette forme

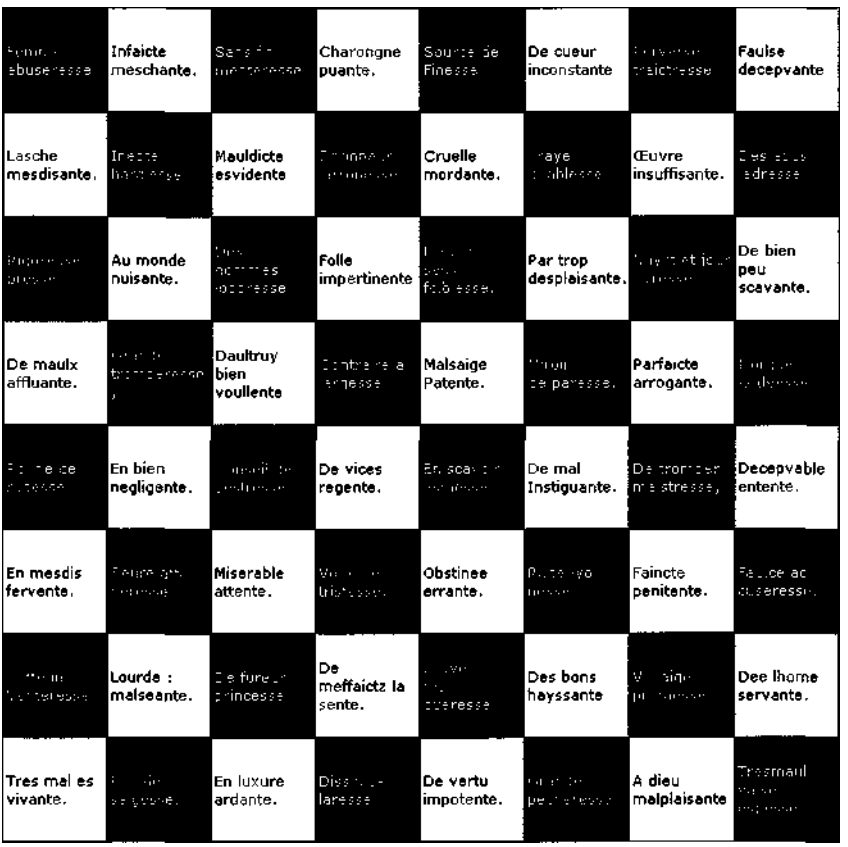
Ce poète de Toulouse est un des derniers des «grands rhétoriqueurs», sinon le dernier, le plus flamboyant, et le plus conteste et ridiculisé du fait de sa monomanie scripturaire : une misogynie forcenée (mais historiquement située), qu'il exprime dans des formes de plus en plus complexes, où il surenchérit par rapport à ses contemporains et à ses devanciers.

Une de ces formes les plus sophistisquées se trouve dans *Les Controverses des sexes masculins et femenins* (1534) :

> Sensuyt ung Eschequier faict en forme deue / et selon le vray terme de eschequier. Car cedict terme Eschequier a este pris du jeu des eschecz. Et debvez notter que tout vray eschequier doibt estre faict & figure de la sorte que cestuy ci vous monstre par exemple / auquel na que deux terminaisons tant seullement / ainsy que au champ des eschecz na que deux couleurs. Cest assavoir blanc & noir / car les places & cellules des pieces dudict lieu / aultrement dictes cases. les unes sont communement blanches / les aultres noires. Par ainsy ny doibt avoir que deix terminaisons signifians ce dessus. D'autre part doibt estre ledict eschequier subject a tous les saultz des pieces dudict jeu / comme du roy / de la dame / des folz / des chevalliers / des rocz / et des pions / ainsy quest cestuy cy / car il peult faire le sault de toutes les dictes pieces / entre lesquelles est le chevalier qui a le sault le plus difficile de toutz / Et sy faict encore dadvantaige cestuy cy / Car apres toutz lesdictz saultz / faict le sault du quynault / du mouton / et de la pye / quest autant a dire de par tout. Car ne scauriez prendre mot audict Eschequier saillant ou il vous

plaira que vous ne trouvez sens / et sy ne scauriez prendre troyes lignes de quelque sorte que les saichez prendre que vous ny trouvez sens et rithme : ce que les aultres eschequiers que Jay encores veuz ne font / au moindz ceulx que lon faict communement. Et ne doibt estre figure eschequier par roues comme les figurent plusieurs qui se meslent de faire eschequiers / ignorans / lorigine dudict terme Eschequier / lesquelz ne sont sy bons que ceulx cy.

Ce poème est compose de vers courts écrits sur un échiquier aux cases alternées (en lettres blanches sur les cases noires, et en lettres noires sur et les cases blanches) :



[Eschequier en forme deue[10].]

(Nous donnons ces lecons sous toutes réserves, car les petits caractères noirs sur fond blanc se lisent moins bien que les blancs sur fond noir). On peut consulter la reproduction de l'illustration originelle dans une édition courante des oeuvres de Rabelais", et dans le catalogue de l'exposition *Poésure et Peintrie*[12].

Gratien du Pont insiste sur le perfectionnement qu'il a apportò à cette forme, et il met au bas du poème le terme qui la désigne : «Eschequier en forme deue». La confuse table des matières mentionne deux renvois à ce poème sous ce terme : «Eschequier faict en forme deue et selon le vray terme de Eschequier», et «Eschequier en forme deue / faisant le saut de toutes ses pieces du jeu des eschecz / le sault du quynault / du mouton / et de la pye/ quest aultant a dire que de par tout». Son ouvrage témoigne donc d'une fixation en cours de certe forme traditionnelle, dont nous ignorons le nombre d'occurrences antérieures.

Voici son diagramme. Les cases noires (en lettres blanches) comportent les rimes en *-esse,* les cases blanches (en lettres noires) les rimes en *-ante.*

b	***a***	***b***	**a**	***b***	**a**	***b***	**a**
a	***b***	***a***	**b**	***a***	**b**	***a***	**b**
b	***a***	***b***	**a**	***b***	**a**	***b***	**a**
a	***b***	***a***	**b**	***a***	**b**	***a***	**b**
b	***a***	***b***	**a**	***b***	**a**	***b***	**a**
a	b	c	d	e	f	g	h

(Nous utilisons la notation actuelle, mais sans la convention de la case bianche en bas à droite dans le camp blanc, puisque l'auteur a mis une case noire à cette place).

Ce tableau ne présente plus de divisions dictinctes.

Selon les diverses «files» (l'ensemble des cases alignées d'un bord à l'autre de l'échiquier), on peut faire diverses lecrures, donnant à chaque fois un nouveau poème. Des lecrures horizontales, selon les rangées, ou verticales, selon les colonnes. A ces lecrures latérales, s'ajoutent des lecrures diagonales, selon les diagonales. *Last but not least,* toutes ces lecrures peuvent ètre rétrogrades.

Cet ouvrage est omis dans une bibliographie francaise des échecs[13]. Dans sa *Bibliographie des Schachspiels,* Antonius van der Linde écrit que Gratien du Pont, *«basiert moralische Vorschriften auf das Schachspiel»,* sans indiquer l'originalité de sa forme poétique[14].

L'invective «morale» contre la femme profane est dans le prolongement de la louange à la Vierge Marie, qui se poursuivait dans les concours des Puys, comme celui de Rouen. C'en est l'envers burlesque. Son expression est aussi exagérée dans l'exécration qu'elle l'est dans l'adoration. Mais notre propos n'est pas de faire un anachronisme psychologique ou une contre-dénonciation féministe rétrospective : il est de souligner que l'auteur a gardé le moule ancien.

Paul Zumthor décrit brièvement ce poème dans son ouvrage sur les grands rhétoriqueurs. Il le rapproche de celui de Destrées, et considère que le nombre de lectures possibles est infini. Il trouve aussi que son commentaire ne brille pas par la clarté[15].

En dépit de son style ampoulé et redondant, on peut appréhender les caractères anciens de certe forme et les caractères dérivés, nouveaux, qu'il apporte.

1) Les cases n'ont que deux «couleurs», le blanc et le noir : les rimes de ces vers courts (pentasyllabes) sont de deux sortes : en *-esse* et en *-ente.* Aux deux «couleurs» de l'échiquier correspondent les deux «terminaisons» de la forme poétique.

Notons que le terme de «couleur» à l'epoque est d'autant plus approprió qu'il signifiait dans les arts de seconde rhétorique le timbre de la rime : les rimes *-esse* et *-ente* sont de deux «couleurs» différentes *{a, b).*

Alors que dans le jeu d'échecs, les deux couleurs des cases ne jouent aucun ròle dans la marche des pions, et servent simplement à faciliter la visualisation des parcours (des échiquiers unicolores existaient), on voit qu'ici, Gratien du Pont s'en sert du point de vue formel. Si, comme les précédents auteurs, il utilise des vers pentasyllabiques, leurs rimes croisées suivent l'alternance des cases blanches et noires, alors que dans le poème marial les rimes étaient indépendantes de la juxtaposition des colonnes impaires en lettres noires et des colonnes paires en lettres rouges.

2) Les «sauts» des pièces, ce que nous appelons la «marche» de celles-ci, fournissent d'autres types de lecture possibles. Ce sont les pièces actuelles : le Roi, la Dame, les Fous («folz», dérivant du mot arabe *FU,* « éléphant »), les Cavaliers («chevaliers»), les Tours («rocs», dérivant du mot *Rukh,* «chariot», donnera la Tour, faite de rocs), et les Pions.

La lecture selon la marche des pions est horizontale dans le cas de la Tour, diagonale dans le cas du Fou, à la fois laterale et diagonale dans le cas de la Dame et du Roi. Le saut (c'est le cas de le dire) du Cavalier est «le plus difficile», car la lecture qu'il induit est non linéaire par deux de ses caractères : elle est à la fois trans- ou digrossante (un pas de coté) et discontinue (un saut).

Partons de gì «A dieu malplaisante». Nous arrivons à f3 «Rude lyonnesse» (ou h3 : «Faulce accuseresse»). Puis, à partir de f3, huit possibilités sont offertes au Cavalier , qui sont toutes des rimes en *-esse.* Donc le poème continue d'etre en rimes croisées, puisque la case de départ est d'une couleur differente de la case d'arrivée.

Ces parcours sont plus riches que dans les échiquiers antérieurs. Il écrit que l'on peut prendre trois lignes (vers) dans n'importe quel sens, et l'on y trouvera toujours «sens et rithme», ce qui n'est pas le cas avec les échiquiers précédents.

Remarquons qu'il n'a pas établi de correspondance sémantique entre ce dont parie chaque vers et la pièce du jeu correspondante. Pas de Reine, ni de Tour, ni de Folle...

La forme litanique de l'invocation originelle transparaìt. Chaque vers est constitué d'un syntagme nominai, qui est le plus souvent un «bimot» (pour reprendre l'expression de Queneau pour ses *Morales élémentaires),* à savoir le binòme nom + adjectif épithète. On ne trouve plus qu'un seul syntagme verbal (en a1: «très mal es vivante»). Chaque vers forme une unite autonome, asyntaxique, autorisant toutes les juxtapositions. Au bout du compte on aura toujours un poème sous forme d'une liste.

Dans son oeuvre poétique, Gratien du Pont est un virtuose des compositions permettant des lectures en tous sens, dont le sens retrograde. Cette forme voisine avec de nombreux rondeaux en vers brisés, isosyllabiques, comportant plusieurs colonnes (4 colonnes de vers de 2 syllabes (soit 24 mini-vers) par exemple pour un «triolet» de 8 vers, qui peut se lire selon 4 sous-poèmes + le poème entier). L'échiquier poétique n'est que le prolongement de ses vers brisés, et la transposition sous la forme iconique du pian de 8 x 8 cases.

Gratien du Pont a donne un second commentaire «théorique» sur l'échiquier poétique dans son traité, *Art et Science de rhetoricque metriffiee...* (1539). Il se répète mais apporte quelques précisions nouvelles :

De Leschiquier, & de sa forme

> Eschiquier est une forme de Rithme, de laquelle na este faicte aulcunne mention aulx oeuvres des Rhetoriciens, qui ont compose sur lart de ladicte Rhetoricque metriffiee en francoys. A tout le moins qui nous soyent jusques ici venues à notice. Et notez que ce dict terme eschiquier à este pris du jeu des eschecz, parquoy tout Eschiquier doibt estre demonstre en practique & figure, à la forme dung Tablier de quoy lon joue aulx Eschecz. & en tout ledict Eschiquier ny doibt avoir que deux terminaisons, tout ainsi que audict Tablier ny a que deux couleurs, blanc & noir, ou blanc & rouge. Car communement toutes les cellules ou carreaux du dict Tablier pour jouer ledict jeu, sont desdictes couleurs. Si sont aussi toutes les pieces dudict jeu. Au lieu desquelles sont les lignes courtes ou longues, au plaisir du composeur, le contre poix dudict femenin & diete mesure observee. Parquoy ny doibt avoir que deux terminaisons, comme est dict. Dadvantaige, toutes lesdictes lignes qui sont au lieu desdictes pieces, doibvent estre subjectes à faire touz les saulx desdictes cellulles, comme du Roy, de la Dame, des Folz, des Chevalliers, des Rocz, & des Pions. Et pource que toutes lesdictes cellulles soyent fournyes, il y fault de chascune diete terminaison, trente et deux lignes, qui font en tout.lxiiij.
>
> Notez ung bon moyen & regie pour plus facillement composer lesdictz Eschiquiers subgectz ausdietz saulx. Soyent toutes lesdictes lignes Epitetes, ou termes generaulx. & feront facillement lesdictz saulx, car ainsi faisant, ne scauriez prendre ligne dudietz Eschiquier que ny trouvez sens parfaict. Et ne scauriez prendre ligne contre aultre de blanc en blanc, ou de noir en noir, que ne trouvez

> sens & Rithme. Si ne scauriez croyser tant blancz que noirs, que si en prenez troys lignes, vous ny trouvez sens & Rithme, de quelque part que les sachez prendre, saillant, & croyant ou vous playra, a droict de travers, & a toutz biez. Pour en veoir bon exemple retirez vous audict livre des Controverses, au fueillet .liiij. tournè, quest le premier quon aye veu de la forme susdictes. // Car auparavant on les figuroit à roues, & y avoit plusieurs & diverses terminaisons, par ignorance de lorigine de ladicte espece & forme[16].

Ayant definì un type d'échiquier nouveau et «parfait», il rejette les échiquiers en forme de «roues» antérieurs. Il ne nous paraìt guère possible que ce soit une allusion aux échiquiers circulaires, qui remontent au X^e^ siècle et étaient populaires à la cour de l'Empire Byzantin et à celle de Tamerlan : eux aussi étaient à 64 cases, en 4 couronnes concentriques[17]. Il nous paraìt bien plus probable qu'il fait allusion aux poèmes permutationnels en langue latine, en formes de bandes circulaires emboìtées dont la rotation engendre une multiplicité de combinaisons entre leurs différents énoncés. Ces poèmes relèvent d'une poesie combinatoire encore plus performante, et sont le plus souvent liés à la prière, comme la *Maria Stella*[1]* qu'on retrouvera parmi d'autres «labyrinthes poetiques» recueillis dans les deux volumes du *Primus Calamus* du P. Juan Caramuel de Lobkowitz (1663 et 1668)[19].

Historiquement, nous ferons remarquer que Destrées intervient alors que les échecs médiévaux sont devenus très proches de nos échecs orthodoxes actuels : ils sont sur deux couleurs, et non seulement le nom de la Dame a été introduit, mais il a été donne à certe pièce (vers 1473) la possibilité de se déplacer à volonté au lieu de se déplacer d'un seul pas en diagonale : c'est la règie dite de la «dame enragée», contemporaine de la marche des fous selon une diagonale sans limite. Et le pion, après promotion, peut désormais ètre changé en Reine. On sait que ce jeu, en Occident, depuis fan Mil, a vu ses figures «féminisées» du fait de l'amour courtois, et des jeux entre hommes et dames. Est-ce pour cela qu'il peut fournir à des clercs, chez qui ne pèsent plus les nombreuses tentatives d'interdiction portées à son encontre, un champ d'application à la louange de la Vierge Marie, Reine des Cieux, Tour de David, era, ou à la louange d'une sainte ?

De mème Pemploi des cases alternées pour l'échiquier, originairement d'une seule couleur, apparaìt dans les échiquiers des diverses variantes recensées dans le fameux *Juegos diversos de axesrez, dados y tablas* compose sur l'ordre du roi Castillan Alphonse X Le Sage (1283), probablement pour mieux visualiser les mouvements diagonaux des nouvelles pièces préfigurant la marche moderne du fou.

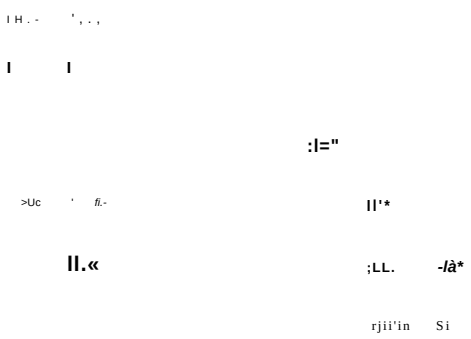
Outre les miniatures de ce traité[20], on peut citer celle du *Renaut de Montauban {circa* 1470) qui montre des échiquiers aux cases noires et blanches[21]. Un homme et une femme s'affrontent dans le tableau de Girolamo da Cremona, vers 1500, et dans un tableau de Lucas de Leyde (1515), certe fois-ci devant un échiquier or et rouge aux pièces jaunes et noires[22].

Les figures que Gratien du Pont introduit métaphoriquement : le quinault, le mouton et la pie, en les empruntant à d'autres jeux, sont des pièces animales comme celles qu'on trouvait dans les variantes médiévales. (Le Griffon, la Licorne, la Girafe, le Lion dans les Grands Échecs du ci-devant roi Alphonse...) Le quinault signifie ici le singe. L'association du saut de la pie (une danse lacédémonienne porte ce noni), du saut du mouton, et du saut du singe semble vouloir dire : un saut dans n'importe quel sens.

L'epoque de Gratien du Pont est marquée par de grands ouvrages sur le jeu d'échecs. L'édition imprimée du livre du dominicain Jacques de Cesolles, *Liber de Moribus* (Livre des moeurs des hommes et des devoirs des nobles au travers du jeu d'échecs), écrit vers 1315 et considérablement diffuse, paraît à Utrecht en 1473[23]. Le jeu est un symbole de la société et son sens moral est infiniment commenté. Sont publiés des traités comme celui de Luis Ramirez Lucena (1496), et celui du portugais Pedro Damiano, en portuguais et en italien (1512), ainsi que le long poème latin de Jerome Vida, évèque d'Albe, *Scacchìa ludus* (Rome, 1527)[24], qui sera traduit par Louis des Masures en 1557. Ce contexte implique l'existence de nombreux essais poétiques selon cette forme, dont on devrait trouver d'autres exemples.

Les «vers échiquetés» au XIX^e^ siècle

En suivant la «marche du cheval», chère à Victor Chklovski[25], faisons un long saut jusqu'au XIX^e^ siècle, avec un pas de coté vers un registre plus léger. L'érudit normand Alfred Canel a consacré un chapitre de ses *Recherches sur les jeux d'esprit* (1867) à ce qu'il a baptisé des «vers échiquetés[26] ». Voici son premier exemple :



Le point de départ est indiqué par la syllabe mise en caractères gras. «Pour trouver la pièce de vers cachée dans cet échiquier, il s'agit tout simplement de procéder comme le cavalier du jeu des échecs». Or on sait, ajoute-t-il, que «le cavalier des échecs fait deux pas, soit à gauche, soit à droite, en avant ou en arrière, mais toujours en se dirigeant d'une case bianche sur une case noire, ou d'une case moire sur une case bianche».

«Pour les profanes», il donne l'échiquier à chiffres qui suit (nous supprimons les cases) :

7	38	45	24	S	34	43	26
48	23	6	39	44	25	4	33
37	8	49	46	35	54	27	42
22	47	36	S5	40	64	32	3
9	SO	21	60	S3	56	41	28
18	1S	12	SI	62	34	2	57
13	10	17	20	59	52	29	64
16	19	14	11	30	63	68	1

En lisant suivant le procède indiqué, de 1 à 64, on verrà se dérouler le poème suivant :

Si j'aime la guerre
Très peu,
C'est que de la terre
L'enjeu
Vaut plus que la gioire, —
Un bruit
Qu'un simple déboire
Détruit.
J'ai pour préférence
Surtout
Liberté, science
Partout,
Travail qui décore
La paix,
Arts qu'on ne déplore
Jamais.

Canel ne donne pas la date ni l'auteur de ces vers aussi curieux que plats, mais il nous parafi: possible que certe profession de foi ait été composée par lui-méme.

Le texte à dispatcher de certe facon doit avoir une longueur donnée : il faut composer un texte de 8 x 8 = 64 syllabes. Pour ce faire, il a choisi des vers impairs, des pentasyllabes — en fait des hexasyllabes car on doit

compter la syllabe féminine terminale — soit 8 x 6 = 48 syllabes, et les petits vers pairs, des dissyllabes, soit 8 x 2 = 16 syllabes, ce qui fait en tout 48 + 16 = 64 syllabes. (Et de mème, si l'on considère ces vers comme 8 «octosyllabes» de 6 + 2 = 8 syllabes, on a 8 x 8 = 64 syllabes).

Canel donne un second exemple : un échiquier de plus de 64 cases mais pair (de 8 x 12 cases + 2 extensions en haut et en bas de 8 x 2, soit 128 cases). Il l'extrait de la *Mode illustrée,* où elle fait partie des «devinades» (charades, énigmes, logogriphes) :

		fcle	d3	PPS'J '	re	rPrtlpS	fu-	lei	C'est		
		Le	na't	sem-	me	trou-	'e	prtn-	pa»–		
delle	TOUS	*>u-	gran-	Phi-	c'est	laid	de	fieurs	dont	»	bé-
a-	md	ron-	fant	et	rouvr'-	jeu-	son	ré-	m	tout	cen-
IC—	L'en-	d'r	à	D I .	vieii-	lard	Or-	la	des	ve'!	ons
du	ve s	sii-	le	se	ne	des	ne	sar	*rait*	des	vent
loni	tenE	vieux	feuil-	vet	na-	cher	de	ne-fe	Le	!u-	pa-
sen-	mure	a-	le	do-	ie	Dan:*	ture	grlce	nia-	de-	CtS
lo	*nou-*	le	mur~	tale	du-	sa	ter-	Jà	mor-	te-	**Sa**
Sou-	feurs	ptin-	vec	vant	!es	dans	101—	•es	tent	ver-	lelle
		veaux	Glis-	ttoUH	a-	pai-	SQUS	re	qu'tl		
		un	f&mps	Qui	SP	champs	lors	pi-	! ai		

(Ce type d'échiquier en forme de croix existe.) La solution de ce «mystère a débrouiller» est donnée au numero suivant :

Saluons le printemps, c'est la saison des fleurs,
C'est le réveil bèni de la jeune nature,
Le vent, tout parfumé de suaves senteurs,
Glisse dans le feuillage avec un doux murmurc,
Soulevant le duvet des oisillons nouveaux,
Qui palpitent déjà sous l'aile maternelle;
Dans les champs reverdis descendent les troupeaux;
Le nid du vieux clocher se rouvre à l'hirondelle;
L'enfant semble grandir, et le vieillard renaìt.
Tous fètent le printemps, alors qu'il reparaìt,
Orné de sa gràce immortelle.

Ce poème agreste d'Auguste Humbert, paru dans la *Mode illustrée* (20 et 27 juillet 1863) a pour titre *Le Saut du cavalier.* Canel pense qu'il aurait pu donner ce noni à tout son chapitre.

Pour l'amateur de contraintes, il ne s'agit pas seulement d'une énigme posée par un «sphinx» aux «cedipes», comme on disait alors, avant que ce mythe cognitif n'acquière des connotations sexuelles. Il s'agit d'un mode d'écriture (et de lecture) non linéaire et discontinu, à partir d'une procedure simple mais répétée.

Canel écrit : «Je crois les vers échiquetés d'invention toute moderne. Si je suis bien renseigné, e'est la *Mode illustrée* qui les aurait produits au grand jour, vers le commencement de 1860».

Certe «forme de dissimulation» remonte en fait à l'ancètre indien des échecs, le Chaturanga. Dans le *Kavyalankara,* un texte écrit en sanscrit par Rudrata, poète du Cachemire, sous le règne de Sankaravarman (884-903), sont énumérées différents types de stances : 1) celles qui ont la forme de différents objets : roue, épée, are, etc. ; 2) celles qui doivent ètre lues selon les figures du jeu d'échecs. Il comporte un ensemble de versets basés sur des séries de syllabes en relation avec les fameux parcours où le Cheval *(turagd)* doit parcourir tout l'échiquier *{chaturangapithd)* sans jamais passer deux fois par la mème case. Rudrata parie aussi du parcours du Chariot *irathd)* et de l'éléphant *(gajd). «The principle of construction is as follows : certain syllables are placed in the various squares of a half chessboard in such a way that whether the syllables be read straight on as if there were no chessboard, or be read in accordance with the moves of a particular piece the sanie verse is obtained*[11] ».

La littérature indienne rapprochait donc depuis longtemps les poèmes figurés de type calligramme, et les poèmes encryptés écrits selon le parcours des figures *(«chess-puzzles»).*

Francois Le Lionnais et le sonnet comme échiquier

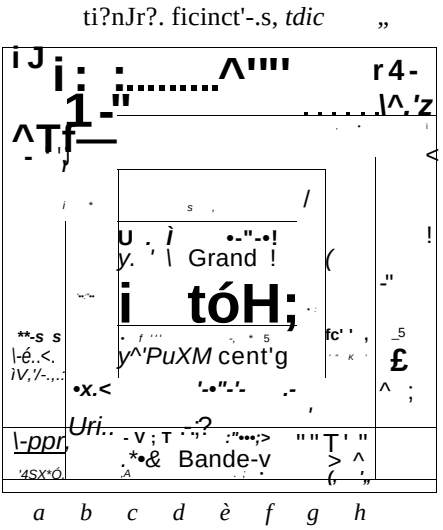
Dans la «boìte à idées» de *La Littérature potentielle* (1973), Francois Le Lionnais a jeté une note programmatique, «Bords de poème», où il déclare :

> Un poème étant donne, nous appelerons Bords de ce poème le premier vers, le dernier vers, la liste obtenue en prenant le premier mot de chaque vers et la liste obtenue en prenant le dernier mot de chaque vers. Le reste, c'est-à-dire l'intérieur du poème sera considéré, du point de vue qui nous occupe, comme négligeable[28].

Le rapprochement ne semble pas avoir été fait entre les prélèvements qu'il préconise et le jeu d'échecs.

Or, dans son *Dictionnaire des échecs* (première ed. 1967), à l'article «Échiquier», il a donne deux diagrammes divisant l'échiquier en quatre

zones : les deux camps (noir et blanc), et les deux ailes ou còtés (Ouest ou Dame et Est ou Roi). Puis, en relation avec les «potentialités» que chaque pièce peut trouver sur l'échiquier mème vide, un diagramme où il distingue les régions suivantes : le centre, lui-mème divise en un «grand centre» (les 4 cases centrales) et un «petit centre» (les 16 cases centrales), les 4 bandes (les bords) et les 4 coins[29].



(Dans son «Que sais-je ?» sur Le Jew *d'échecs,* pam en 1974, ces diagrammes sont repris selon une autre présentation[30].)

Francois Le Lionnais est passe à la réalisation dans le numero de *Change,* «Transformer / tradurre», pani en 1973[31]. On peut y lire un premier sonnet évidé, qui résulte d'un prélèvement des bords du *Tombeau d'Edgar Poe,* autrement dit des quatre bandes. Les deux autres sonnets sont des prélèvement circonscrits, laissant évidé l'équivalent du grand centre, puis du petit centre de l'échiquier.

Il nous paraìt évident que le problémiste a projeté les divisions de l'échiquier sur le sonnet, réduit à un quadrilatere, de mème que le mathématicien avait applique à d'autres formes littéraires les images des plus simples de la théorie des ensembles (réunion, intersection, età). Et rappelons que le «Tombeau» de Poe peut ètre vu comme une dalle quadrilatere...

À noter que dans le mème numero de *Change,* la «variation discrète» du poème de Verlaine qui enlève une syllabe à *orphelin (Orphée)* et à *Gaspara (gars),* nous paraìt pouvoir ètre décrite comme la suppression des deux «coins Est», du poème originel[32]. De mème, on pourrait considérer certains types d'haikaisation comme le prélèvement de la huitième colonne.

En note de bas de page de «Bords», Le Lionnais a décrit l'opération inverse en utilisant la métaphore de l'«épluchage» (qui nous paraît rappeler l'expression d'André Saint-Lague «peler un polyèdre») et de l'«extraction des noyaux», deux métaphores qui masquent celle de l'échiquier. L'origine échiquéenne de ces prélèvements risque d'être encore plus enfouie dans l'oubli depuis qu'Ian Monk, dans *Les états du sonnet* (2002), a rapporté des exemples de ce gerire à une forme proposée par Marcel Bénabou sous le terme de sonnet «gigogne[33]», qui en est manifestement dérivée.

Georges Perec et la polygraphie du cavalier

La «polygraphie du cavalier», utilisée par Perec, est une contrainte littéraire, mais nous la prendrons ici comme une contrainte poétique («poi'étique») au sens large.

Il l'évoque à propos de son futur livre dans *Espèces d'espaces*[34] (1974), mais c'est dans le numero special de *L'Are* qui lui est consacrò en 1979, qu'il donne «Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi*[35] », lequel venait de paraître en 1978. Ce texte sera repris et amplifié dans *VAtlas de littérature potentielle* (1981)[36].

Après le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 propose à l'Oulipo par Claude Berge, sur lequel il plaque son immeuble en coupé de 100 appartements, il décrit son recours à la polygraphie du cavalier pour ordonner les chapitres de son livre :

> Il aurait été fastidieux de décrire l'immeuble étage par étage et appartement par appartement. Mais la succession des chapitres ne pouvait pas pour autant être laissée au seul hasard. J'ai donc décide d'appliquer un principe derive d'un vieux problème bien connu des amateurs d'échecs : la polygraphie du cavalier (cf. Francois Le Lionnais : *Dictionnaire des échecs*, PUF, 1974, pp. 304-305); il s'agit de faire parcourir àun cheval les 64 cases d'un échiquier sans jamais s'arrèter plus d'une fois sur la mème case. Il existe des milliers de solutions dont certaines, telle celle d'Euler, forment de surcroìt des carrés magiques. Dans le cas particulier de *La Vie mode d'emploi*, il fallait trouver une solution pour un échiquier de 10 x 10. J'y suis parvenu par tàtonnements, d'une manière plutòt miraculeuse. La division du livre en 6 parties provient du mème principe: chaque fois que le cheval est passe par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie.

Et après avoir donne le graphe des parcours, il écrit : «On remarquera cependant que le livre n'a pas 100 chapitres, mais 99. La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable.»

Son schèma s'applique à un damier de 10 x 10 cases (l'échiquier decimai existe). Mais plus parlant encore est le damier qui fait coincider les «pièces» de l'immeuble et les chapitres qui les décrivent respectivement[37].

59	84	15	10	57	48	7	52	45	54
9S	11	58	83	16	9	46	55	6	SI
SS	60	97	14	47	56	49	B	53	44
12	99	82	87	96	17	28	43	50	5
SI	86	13	18	27	80	96	4	41	30
100	71	26	81	88	1	42	29	94	3
2E	62	89	70	19	36	79	2	31	60
72	65	20	23	90	69	34	37	78	93
63	24	67	74	35	22	91	76	39	32
66	73	64	21	68	75	38	82	92	77

Nous passerons sur le clinamen qui explique qu'un chapitre manque, d'où un parcours irrégulier entre les positions 65 et 67, puisque la case 66 a dispaiti, comme le coin inférieur gauche du Petit Lu tenu par la petite fille[38].

Historiquement, le «problème du Cavalier» est très connu. La recherche d'une solution qui sature toutes les cases, sans omission ni répétition, a de quoi fasciner l'amateur de graphes et de contraintes. Le terme *Polygraphie* désigne les nombreux chemins que le Cavalier peut parcourir, mais il nous parafa pouvoir s'entendre ici dans le sens d'«écriture multiple», comme celle des «polygraphes».

L'auteur utilise la marche d'une des «figures» du jeu d'échecs de la mème facon que Jacques Roubaud a utilisé le jeu rivai dans son livre de sonnets, où une partie de go sert à ranger des poèmes préexistants. Il s'agit d'un ordre arbitraire impose de l'extérieur. La marche du cavalier, couplée à la fragmentation des récits, aboutit à un écriture (et donc à une lecrure) discontinue.

Il reprendra la polygraphie du cavalier pour ordonner les éléments des ses *Deux cent quarante-trois cortes postales en couleurs véritables* (1978), mais sur un damier de 9 x 9, et ce damier ne «figure» pas certe oeuvre[39].

Enfin, il donnera dans la rubrique «Jeux intéressants» de deux revues des «proverbes cachés» qu'on peut lire sur un carré de 5 x 5 lettres en trouvant le bon parcours selon la marche du Cavalier : l'un (octobre 1981), où Fon doit lire «Les absents ont toujours tort»[40], et l'autre, où manque le coin supérieur gauche (janvier 1982) : «Nul n'est prophète en son pays»[41]. (Le premier sera repris dans une somme sur les carrés magiques[42].)

Parmi les déterminations du choix de certe contrainte, nous insisterons sur le fait qu'en 1973, Perec avait montré, en publiant son *Histoire du lipogramme*[43], qu'il avait pris cormaissance de l'ouvrage d'Alfred Canel et qu'il en avait tire profit. D'autres ouvrages sur les jeux d'esprit peuvent avoir également joué un rôle dans le choix de cette contrainte. La seule

différence est d'échelle : les syllabes étaient prises comme éléments dans le cas des poèmes, alors que ce sont les chapitres pour le roman(s) de Perec, et des lettres pour ses jeux littéraires.

Une nouvelle forme : le diagonnet

Les recherches se sont poursuivies dans le sillage de l'Oulipo. Pascal Kaeser, dans ses *Nouveaux exercices de style* (1997), a utilisé la polygraphie du Cavalier, ainsi que le «problème des 8 Reines» en représentant la figure par un mot monosyllabique ou une syllabe, et en inscrivant cet élément, selon son parcours, dans les différentes strophes du poème[44]. En 2001, Gilles Esposito-Farèse a applique la polygraphie du cavalier au renga dans son *Renga greco-latin*[45].

La forme — et le nom — du «diagonnet» a été proposée par Pauline Morfouace — dans le numero 9 de la revue *Écrire & Éditer,* en juin 1997[46]. En mettant à jour une table de Quenei'ef pour ce numero consacrò aux contraintes d'écriture, elle avait remarqué que la case matrice / syllabes était vide. Elle a donc imaginé une matrice 6 x 6 symétrique de syllabes, et propose l'exemple suivant, qui a une valeur historique :

a	le	tari	sur	le	fio
le	tron	du	pin	sou	ri
tan	du	de	son	bre	san
sur	pin	son	rap	so	dik
le	sou	bre	so	é	neu
fio	ri	san	dik	neu	mon

Haletant sur les flots,
Le tronc du pin sourit
Tendu d'un sombre sang...
Sùrs pincons rhapsodiques,
Les soubresauts haineux
Florissant d'ichneumons.

Après avoir transmis à la liste Oulipo cette idée, et suscité quelques remue-méninges, Gilles Esposito-Farèse a recouru à un échiquier pour ce diagonnet 8 x 8 , sur la cécité de Jorge Luis Borges (29 juin 1997) :

Lentement la couleur pàlit
te plongeant dans la cécité
mangeant tout ce palais fiorai

La danse des ombres d'effroi
coule à pas ondulant d'oubli
leur célèbre langueur sans art

Passif lot des doux sanglots d'or
Littéral froid blizzard dormant[47]

la	te	ma	la	ku	loeR	pa	li
te	pio	3°	da	la	se	si	te
ma	32	tu	sa	pa	le	fio	Rai
la	da	ss	de	Zò	**bR3**	de	fkwa
ku	la	pa	z3	dy	la	du	bB
ìOBR	se	le	**bRO**	là	**gCBR**	sa	zaR
pa	si	fio	de	du	sa	glo	**dOR**
li	te	Rai	fkwa	Mi	**Z3R**	**dOR**	**ma**

Il est passe ensuite de l'échiquier au damier avec ce diagonnet 10 x 10 rime (26 mars 2001), un «mini-sonnet» intitulé *Léger Regel* :

doi	jé	kar	**té**	si	te	ta	ki	kar	di
jé	cout	un	rien	la	sin	pri	mal	an	uer
kar	un	ti	fon	mou	dra	se	uan	*àr&*	di
té	rien	fon	sé	son	ton	chan	jé	la	ver
se	La	mou	son	nui	dan	ui	ron	mi	di
te	sin	dra	ton	dan	gon	sé	pu	lo	ver
ta	pri	se	chan	vi	**sé**	ral	an	gu	Le
ki	mal	van	jé	ron	pu	an	ne	ri	van
kar	an	dre	La	mi	lo	gu	**rè**	fri	Le
di	ver	di	ver	di	ver	le	uan	Le	van

Dois-je écarter cette tachycardie ?
J'écoute : un rien là s'imprime à l'envers
Car un typhon moudra ce vendredi !

Terrien foncé, son ton change et l'avere :
C'est la mousson, nuit d'environ midi...
Te ceindra-t-on d'engoncé pull-over ?

T'appris ce chant viscéral, anguleux,
Qui mal vengeait : rompu en ne rèvant

Qu'à rendre l'àme, il augurait, frileux,
Dix vers d'hiver dits vers le vent levant

Enfin, selon le mème type de généralisation qui a donne lieu aux échecs tridimensionnels (mais indépendamment de toute référence à ce jeu, de son propre aveu), il a compose un diagonnet en 3D (21 Mai 2001), qu'il présente ainsi :

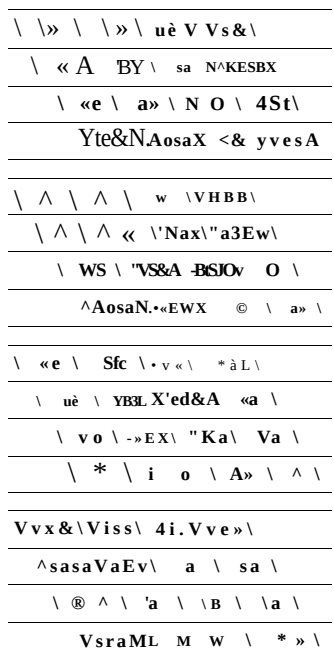
> Cube 4 x 4 x 4 de syllabes, invariant par rotation de 120 degrés autour d'une grande diagonale, et tei que tout sous-plan 4 x 4 constitue un diagonnet. Il y a 3 ! = 6 facons équivalentes de lire ce poème. Tout comme la structure des diagonnets impose certaines rimes intérieures, certe variante de dimension 3 impose la répétition de vers à des emplacements précis.

Le temps s'écoule.
Tant pis, c'est l'heure.
Cessez vos dits
couleur d'hiver.

Tant pis, c'est l'heure.
Pitie, la trève
scella très tòt
le rève osseux.

Cessez vos dits.
C'est là, très tòt,
vos rets toilés
dits au Léthé.

Couleur d'hiver,
le rève osseux
dit au Léthé :
Verse tes flots.



Sur la méme liste, Didier Bergeret et Robert Rapilly se sont également mesurés avec certe forme, tandis que dans la revue *Pour la Science*, Didier Nordon pestait contre la futilité de ces exercices oulipiens, poursuivant la tradition de la dénonciation des *difficiles nugae...*

Une triple lecture horizontale, verticale et diagonale, des syntagmes de differente longueur, pour chaque page, se retrouve enfin dans le livre-objet de Patrice Hamel, *Au Sens Propre* (2002), sur 5 lignes et 3 colonnes, associée à une quatrième lecture, «en épaisseur», permise par un jeu de transparences[48].

Les mots croisés ou les carrés magiques en lettres, susceptibles d'une lecture tabulaire, ont fourni le modèle des «poèmes carrés» syllabiques bien plus probablement que le jeu d'échecs, mais par leur forme ils nous paraissent à ranger parmi les «échiquiers».

Récapitulation

Les échiquiers poétiques sont une forme très rare et plutòt complexe, apparue à la fin du Moyen Age et au début de la Renaissance.

Leur point de départ est religieux : il s'agit d'écrire selon un tableau quadrillé les litanies de l'oraison à la Vierge Marie.

Projetés sur ce «cadre» medieval, la lecture multiple expérimentée dans les «vers brisés» des grands rhétoriqueurs a abouti à la fixation de cette forme, avec pour attracteur un jeu parvenu à l'acme de sa diffusion dans le monde des cours. C'est à Gratien du Pont qu'il est revenu d'avoir poussé au plus loin la correspondance entre la forme poétique et son modale iconique. Il a introduit deux caractères dérivés : la correspondance couleur / rime, et la lecture selon la marche des pions. À la figuration (le calligramme) s'est ajoutée la possibilité de parcours de lecture correspondants aux différentes figures du jeu.

Au XIX^{e} siècle, l'écriture de poèmes selon la polygraphie du Cavalier est apparue dans des jeux littéraires, préfigurant l'usage qu'en fera Georges Perec dans la construction de son Grand Roman.

Enfin, à la fin du XIX^{e} siècle, des poèmes carrés à lecture multiple sont réapparus au sein de la poesie syllabique, et dans un environnement typographique riche en nouvelles virrualités : celui de la littérature numérique.

Mais mème si certains d'entre eux restent virtuels, ces poèmes — plus que toute autre référence littéraire au Jeu des Rois — nous paraissent mériter d'être qualifiés d'«échiquiers d'encre».

Notes

'Gros (G), *Le Poète marìal et l'art graphique. Étude sur les jeux de lettres* dans les poèmes pieux du Moyen Àge. Paradigme, Caen, 1993, p. 98. [BN, fr. 12475, fol 3r°].

[2]Brach (J.-R), *La symbolique des nombres,* P. U. E, «Que sais-je», 1994, p. 69.

[3]Fabri (P.), *Le Grant et vray art de pleìne Rhetorique.* Ed. A. Héron. Second livre / Poétique. Rouen, Imprimerle Espérance Cagnard, 1890, p 74.

**Les Bigarrures et Touches du Seigneur des Accords...* Rouen, Louys du Mesnil, 1648 [1[te] ed. 1586].

[5]*Cf.* Zumthor (P.), «Le grand « change » des rhétoriqueurs», *Biologies et prosodies.* Colloque de Cerisy 1. Union generale d'éditions, 10 / 18, 1975, p. 217.

[6]*Cf.* Roubaud (J.), «Notes sur les 'Litanies de la Vierge' de Jean Meschinot», *ibid.,* p. 222-224.

[7]Jean Meschinot, *Les lunettes des princes.* Ed. Christine Martineau-Genieys. Librarne Droz, 1972, n. 24, p. XXXV.

'Destrées, Frère chartreuse et poète du temps de Marguerite d'Autriche, publié par Holger Petersen. Helsingfors 1927 Helsinfors Centraltryckeri. Societas Scientiaram Fermicae. *Commentationes Humanarum Lìtterarum.* Tomus I (Nr. I. 8), p. 84-85.

'Zumthor (P), *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs,* Seuil 1978, p. 260.

'"Gratien du Pont, *Les Controverses des sexes masculins etfemenins,* Toulouse, J. Colomiés, 1534, F° 54 v.

"Rabelais, *CEuvres complètes.* Ed. Guy Demerson. Aux Editions du Seuil, 1973, p. 488.

[a]*Poésure et Peintrie,* Centre de la vieille Charité 12 février 1993 / 23 mai 1993, Musées de Marseille / Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 34.

[13]Gay (J.), *Bibliographie anecdotìque du jeu des échecs*, Paris Chez Jules Gay, 1864, 300 p. [Réed. Bruxelles, Emile Van Balberghe, 1981].
[14]Van der Linde (A.), *Geschischte und Litteratur des Schachspiels.* Berlin, 1874, Verlag von Julius Springer, t. 2, p. 433.
[15]Zumthor (R), *Le masque et la lumière, op. cit,* p. 261.
[16]Gracien du Pont, *Art et science de rhetoricque metriffiee...* Nouvellement Imprimee audict Tholoze, par Nycolas Vieillard. 1539, F°.64. [Slattane reprints, Genève, 1972].
[17]Cazaux (J. L.), *Guide des échecs exotiques & insolites*, Chiron, 2000, p. 25.
[18]*Cf Pozzi* (G), *La parola dipinta,* Milan, Adelphi, 1981, p. 118.
[19]*Cf.* Cózar (R. de), *Poesia et Imagen. Formas dificiles de ingenio literario,* Séville, Ediciones El Carro de la Nieve, 1991, p. 528-529.
[20]Cf. Schafroth (C), *L'Art des Échecs,* 2002. Trad. Fadwa Miadi. Éditions de la Martìnière, 2002, 176 p.
[21]Péchiné (J. M.), *Les échecs,* Gallimard, «Découvertes», n° 335, 1997, p. 39.
[22]Roswin Finkenzeller et coli. *Échecs. 2000 ans d'histoire.* La Bibliothèque des Arts, Paris-Mausanne, 1989, p. 40 et p. 172.
[23]*Cf.* Jacques de Cessoles, *Le jeu des eschaz moralisé.* Traduction de Jean Feron (1347). Ed. Alain Collet. «Classiques francais du Moyen Age», Honoré Champion éditeur, 1999.
[24]*Cf.* Chomarat (J.), «Les échecs d'après Vida», in *Les Jeux à la Renaissance* (Dir. Ph. Ariès et J-C. Margolin), 1982, Vrin, p. 367 sq.
[25]*Cf.* Chklovski (V), *La marche du cheval.* Trad. Michel Pétris. Éditions Champ Libre, 1973, p. 7.
[26]Canel (A.), *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires principalement en France...* T. 2, Auguste Hérissey, Évreux, 1867, p. 1-6.
[27]Murray (H. J. R.), *A History ofChess,* Oxford at the Clarendon Press, 1913, p. 54.
[28]Le Lionnais (F.), «Bords de poèmes», *in* Oulipo, *La littérature potentielle,* NRF, Idées / Gallimard, 1973, p. 292-293.
[29]Le Lionnais (F.) et Maget (E.), *Dictìonnaire des échecs,* Presses Universitaires de France, 1967, p. 126.
[30]Le Lionnais (F.), *Le jeu d'échecs,* «Que sais-je ?», Presses Universitaires de France, 1974, p. 6.
[31] Le Lionnais (E), «Traductions figurées», *Change,* Février 1973, n° 14, «Transformer / traduire», p. 94-96.
[32]Georges Perec, «Micro-traductions. Quinze variations discrètes sur un poème connu», *ibid.,* p. 114.
[33]Monk (I.), *Les états du sonnet,* «Bibliothèque oulipienne», 2001, n° 116, p. 8-10.
[34]Perec (G), *Espèces d'espaces,* Galilée, 1974, p. 57.
[35]Perec (G), «Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi», L'Are,* n° 76, troisième trimestre 1979, p. 51.
[36]0ulipo, *Atlas de littérature potentielle,* NRF, Idées / Gallimard, 1981, p. 389.
[37]Perec (G), *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi (ed. Hans Hartje, Bernard Magne et Jacques Neefs), Toulouse, Zulma, CNRS éditions, 1995, p. 40. [Bibliothèque de l'Arsenal, Fonds Perec, 61, 101 (1 f>)].
[38]C/ Sion (B.), «Mater l'oubli : le jeu d'échecs dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec», *in* Berchtold (J.) (dir), *Échìquiers d'encre. Le Jeu d'échecs et les Lettres* (XTX'-XX' siècle), FJroz, 1998, p. 487-496.
[39]Magné (B.), «Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables», *Le Cabinet d'amateur,* n° 1, printemps 1993, p. 29-55.
[40]Perec (G), *Nouveaux jeux intéressants, Zulma,* 1998, p. 28 et 64.
[41]Perec (G), *Jeux intéressants,* Zulma, 1997, p. 57 et 120.
[42]Descombes (R.), *Les carrés magiques. Histoire, théorie et technique du carré magique de l'Antiquité aux recherches actuelles,* 2000, p. 466.
[43]Perec (G), «Histoire du lipogramme», *in* Oulipo, *La littérature potentielle.* NRF, Idées / Gallimard, 1973, p. 77-93.
"Kaeser (R), *Nouveaux exercices de style. Jeux mathématiques et poesie.* Diderot éditeur, 1997, p. 52-54.
[45]*Cf.* Esposito-Farèse (G), http://www2.iap.fr/users/esposito/oulipo9.html#270601
[46]Esposito-Farèse (G), communication personnelle.
[47]Esposito-Farèse (G), http://www2.iap.fr/users/esposito/gillipo.html#290697
[48]Hamel (P.), *Au Sens Propre,* éditions y'ean/mchelplace, 2002, 60 p.

Francis Edeline

La traduction de la poesie visuelle et ses problèmes

La tradition est ce qui change sans cesse, disait T.S. Eliot, condamnant ainsi par l'absurde le concept mème de modernité en littérature[1]. C'est un concept en tout cas qui ne parait pas eclaircir quoi que ce soit, sinon en creux, dans revolution de la poesie par exemple, ou dans l'attitude des poètes. Sans doute y a-t-il parmi ces derniers des « explorateurs » qui se plaisent à essayer des combinaisons inédites et à créer des distances choquantes. Mais ils ne diffèrent du plus timore des traditionalistes que par le degré, et nullement par l'essence. Le désir de faire neuf n'est pas davantage moderne, et il n'est sans doute rien de pire que « le moderne voulu moderne » vilipende par Cingria, qui trouvait « use et fatigant ce petit genre continuellement blasphématoire ou révolutionnaire à peu de frais qui s'égosille dans les revues ».

On me pardonnera donc de ne retenir pour la modernité que des critères tout extérieurs, et de ramener aussitòt le débat vers des problèmes de traduction. Les problèmes spécifiques de traduction de la poesie visuelle paraissent en tout cas le reflet direct de sa modernité, si on accepte que je retienne pour indices de celle-ci les deux déterminations suivantes :
(1) Avec Max Bense (1969), les poètes visuels affirment qu'il n'est plus question de faire quelque chose *dans* la langue, mais bien *avec* la langue ;
(2) Le mouvement visuel (poesie concrète, spatiale, « visive », lettriste, post-concrète...) entretient une nouvelle relation par rapport aux langues : on se situe non plus dans une langue déterminée, mais dans une pluralité de langues (ce dernier trait étant déjà présent, jusqu'à l'obsession, chez Joyce, qui allait jusqu'à tradurre les noms propres). Ce caractère est sans doute un corollaire des voyages et de la planétarisation de la culture.

Peut-on dire que la poesie visuelle, la poesie sonore, la poesie concrète soient «modernes» ? Au vrai, on ne peut mème plus dire qu'elles sont contemporaines, puisqu'elles ont vu le jour il y aura bientòt un demi-siècle. Tout au plus peut-on lier historiquement leur apparition au développement de certaines techniques : le magnétophone pour la poesie sonore, la théorie des codes pour le poème sémiotique. Et Eugen Gomringer, le pére incontesté de la poesie concrète, a insistè souvent sur la nécessité de faire bref, d'établir une communication synthétique et rapide, dont le modèle serait

« l'équation algébrique, la manchette de journal, le slogan publicitaire ». La constellation (forme inventée par Gomringer, 1951-1968) répond à certe exigence et, réussie, trouverait sa place ideale « dans un aéroport ».

Nous avons donc affaire à des créations très marquées par la technique, et que n'auraient pu imaginer ni Rabelais (mème s'il a écrit sa célèbre *Dive Bouteille)* ni Théocrite (mème s'il a écrit sa non moins célèbre *Syrinx).* Il devient alors intéressant d'examiner les problèmes particuliers que pose la traduction de telles oeuvres.

La question est à la fois réelle et paradoxale. En effet la Poesie concrète, née simultanément au Brésil et en Suisse (entre les mains d'un germanophone né en Bolivie et secrétaire de Max Bill à Ulm) s'est voulue d'emblée internationale. Dès le début, toutes les revues qui ont compté : *Rot, Noigandres, Les Lettres, De Tafelronde, Poor. Old. Tired. Horse, Stereo Headphones,* etc. accueillaient des poètes du monde entier. On voyageait, on s'écrivait, on rédigeait des déclarations pour « Position I du Mouvement International », à paraître dans *Les Lettres* de Pierre Garnier.

Mais était-on pour autant polyglotte ? Assurément Gomringer parie correctement quatre langues, Jandl est professeur d'anglais, Garnier professeur d'allemand, et Stephen Bann parie le francais comme vous et moi. Dix autres exemples sautent à l'esprit. On peut donc dire que dans une large mesure la traduction de ces ceuvres était inutile, et comme pour donner à l'avance raison à cette affirmation, un Gomringer pouvait lui-mème établir les « traductions » de son poème *Schweigen* (fig. 1, initialement écrit en allemand en 1953), en hispano-portugais (fig. 2, silencio), et en franco-anglais (fig. 3, silence). Christian Wagenknecht (1971), qui s'est livré à quelques variations sur ce thème, souligne ce fait intéressant et curieux qu'il a été ici possible de tradurre un poème *dans deux langues à la fois.* Il remarque cependant que le mot allemand « schweigen » est à la fois nom et verbe, et que ces traductions sélectionnent le nom. Il conclut que ce type de poème concret, - la constellation, - repose sur la langue, mais sur aucune en particulier. « Les poèmes concrets sont pour la plupart tout à fait intraduisibles, ou traduisibles intégralement en n'imporre quelle langue. Dans les deux cas il n'y a aucun problème de traduction ». Et il poursuit en remarquant qu'un poème concret fait de noms propres ne serait à proprement parler en aucune langue. A de tels textes s'appliquerait strictement la phrase de Gomringer : « zu tibersetzen ist die konstellation nicht »[2].

Pour montrer à quel point le concept mème de traduction perd ici son sens habituel, voyons quelques-unes des variations publiées sur ce poème, la variation étant en somme une traduction généralisée. La plus astucieuse est celle de Harry Warschauer en hébreu (fig. 4), où le signe hébreu utilisé est la lettre *sh.* Christian Wagenknecht en offre une autre (fig. 5). Le poème initial de Gomringer rendait le silence visible, comme place vide devant l'ceil, alors que le silence est plutòt une pause pour l'oreille : « le silence ne

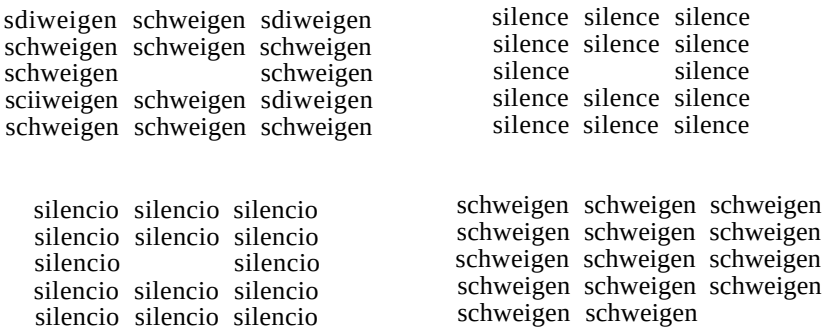


fig.l à 3 : Eugen GOMRINGER
fig.4 : variation par Christian WAGENKNECHT

fig. 5 : Traduction en hébreu par Harry WARSCHAUER

se mesure pas en millimètres mais en secondes ». On peut donc dire que Gomringer avait déjà traduit son poème du domaine du temps à celui de la surface, et du domaine de Poreille à celui de l'ceil : Wagenknecht nous propose la traduction inverse, où le rythme qui s'établit par les répétitions successives est brusquement et perceptiblement rompu. On remarquera qu'il a suffi de déplacer un seul mot pour obtenir ce résultat, mais que de ce fait tout le statut des répétitions est bouleversé. Or, ce statut est construit par le lecteur à partir d'éléments visuels, et ces éléments visuels sont intégralement conservés dans toutes les traductions : on découvre ainsi que l'essentiel du poème visuel n'a pas à être traduit, parce qu'il appartient à un code universel (ou tout au moins très general). Cette universalité supposée peut évidemment ètre questionnée, car des éléments culturels interviennent

certainement dans la structuration de l'espace. Meme non universelles dans leurs associations sémantiques, les relations topologiques dont il s'agit sont néanmoins bien plus exportables que les relations linguistiques. Dans le cas présent il s'agit de cette zone bianche entourée du mot *schweigen* répété et dispose en forme de cadre. Pour le lecteur exercé et sensible, des homologations métaphoriques surgissent aussitót. Ce cadre pourrait ètre celui d'un miroir. Dans son ouvrage sur la symbolique extrème-orientale, Dietrich Seckel (1976) consacre son dernier chapitre au Zen et à ses symboles. Il y relève le cercle vide, le miroir et la pleine lune, dont le trait commun est l'image vide, la forme sans forme et le *silence tonitruant* (en allemand : *donnernde Schweigen).* Et Kandinsky affirmait que le «blanc sur notre àme agit comme le silence absolu».

L'analyse de ce premier exemple montre que la traduction peut ètre intrasémiotique ou intersémiotique, mais que dans les deux cas elle repose sur des homologations. D'autre part tout énoncé comporte un pian de l'expression et un pian du contenu. La traduction pose donc le problème general d'une doublé transposition et non d'une seule. Traditionnellement on donne la priorité à la traduction du pian du contenu, mais le bon traducteur cherchera à préserver aussi le pian de l'expression, non sans parfois quelques anomalies: Meschonnic faisait remarquer que jusqu'en 1960 les traducteurs russes remettaient des rimes et des mètres aux poèmes francais en vers libres, alors que la traduction du russe vers le francais... se faisait en vers libres! Dans ce cadre des cas extrèmes peuvent ètre imaginés.

Le plus innocent d'entre eux semblerait ètre celui qui «traduit» un poème calligraphié à la main en un texte typographique. On sait pourtant combien les *Calligrammes* d'Apollinaire ont donne de soucis à leur auteur à ce propos. Un cas plus récent est celui des *Flowers in concrete* de Mary-Ellen Solt. Dans sa version initiale le recueil était calligraphié par l'auteur mais John Dearstyne en établit ultérieurement une version typographique. Or, l'exécution manuelle a des connotations très différentes de celles de la typographie : les valeurs personnelles, la sensibilité individuelle, la marque d'une personne qui ne pourrait répéter exactement son écriture une deuxième fois, tout cela est remplacé par des valeurs plus universelles, s'écartant de l'auteur comme individu (Edeline, 1992). En l'occurrence ici certaines lettres *w* manuscrites étaient légèrement déformées de facon à les faire ressembler à des pétales échancrés, chose perdue dans la typographie.

Un autre consiste à conserver intégralement le signifiant et à lui donner deux contenus différents à l'intérieur de la mème langue (intralinguistique). Ce sera le vers holorime :

> Dans ces meubles laqués, rideaux et dais moroses,
> Danse, aime, bleu laquais, ris d'oser des mots roses!
>
> (Charles Cros)

La mème démarche s'effectuant entre deux langues différentes, donc interlinguistique, a été appelée par Ernst Jandl (important poète sonore autrichien) *oberflàchenùbersetzung.* En voici un exemple à partir d'un célèbre poème de Wordsworth.

my heart leaps up when I behold
a rainbow in the sky
so was it when my life began
so is it now I am a man
so be it when I shall grow old
or let me die!
the child is father of the man
and I could wish my days to be
bound each to each by naturai piety (William Wordsworth)

qui devient :

mai hart lieb zapfen eibe hold
er renn bohr in sees kai
so was sieht nahe emma mahen
so biet wenn arschel grollt
ohr leck mit ei!
seht steil dies fader rosse mahen
in teig kurt wisch mai desto bier
baum deutsche deutsch bajonett schur alp eiertier (Ernst Jandl)

Avant que la mort ne Femporte, Dom Sylvester Houédard, un autre poète visuel marquant, bilingue car originaire des ìles anglo-normandes, et obsédé par les idées de symétrie et de réversibilité, avait constitué une immense collection de graphies utilisables à la fois en francais et en anglais. Dans leur utilisation il aboutit tout normalement à un concept de traduction réversible, où il est à la fois l'auteur et le traducteur, et où il n'y a pas de langue de départ ni de langue d'arrivée, chaque version étant authentiquement la traduction de l'autre (fig. 6^3).

La poesie visuelle, comme son nom l'indique, tout en restant poesie c'est-à-dire basée sur des mots, fait appel au moins partiellement à des configurations spatiales. Sa traduction va donc poser des problèmes particuliers et quatre cas doivent èrre envisagés.

Dans le premier il s'agit de poèmes visuels reposant sur des coi'ncidences tout à fait particulières à une langue : par exemple en portugais (Augusto de Campos) LUXO/LIXO (luxe/ordure) ou en allemand (Timm Ulrichs) la symétrie du mot EHE (fig. 7). Parfois il arrive que ces coi'ncidences se retrouvent miraculeusement dans la langue d'arrivée : le célèbre *ping pong* de Gomringer n'a pas vraiment besoin de traduction, quant au non moins célèbre *wind* il se fait qu'en francais aussi le mot «vent» a quatre

lettres et permet le mème jeu sur «les quatre vents» (fig. 8 et 9). Ces textes peuvent mème ne fonctionner qu'au niveau de la décomposition du mot en lettres et des lettres en graphèmes, comme *l'Epithalame III* de Pedro Xisto (fig. 10). En japonais la chose est encore plus nette comme on le voit dans ce poème de Shutaro Mukai (fig. 11). La zone textuelle et la zone visuelle sont ici inextricablement liées. De tels poèmes sont intraduisibles au sens strict du terme, mais peuvent ètre saisis par tout lecteur étranger gràce à un mini-glossaire fait de mots passe-partout simples. Nous examinerons plus loin si certe saisie se fait toujours sans perte.

ho Petit Troglodita

Th* 1/lttl» Troglodyte

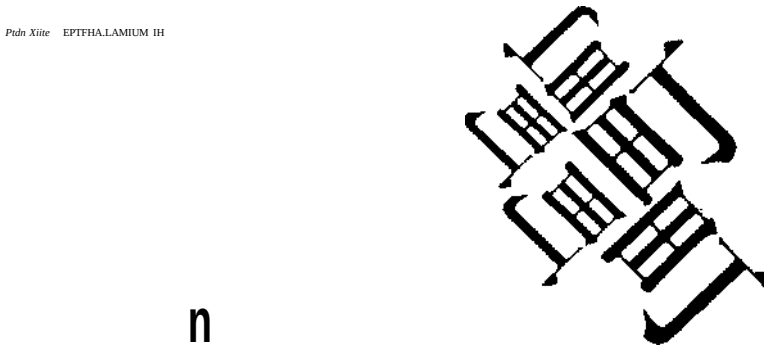
traduit par dsh

tranulated by 48h

fig. 6 : Dom Sylvester HOUEDARD

fig. 7 : Timm ULRICHS - *Buch* (EHE) *Paar* (1967/79)
(= Livre couple marie)

fig. 8-9 : Eugen GOMRINGER

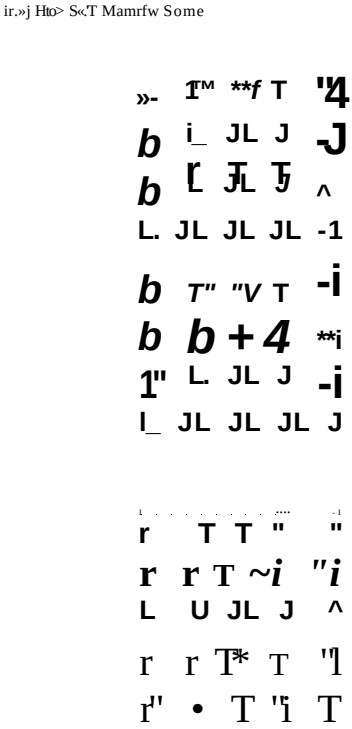


flg.10

flg.ll

Dans le second cas les zones textuelle et visuelle sont clairement et spatialement distinctes. Le calligramme à la facon d'Apollinaire aussi bien que la constellation à la facon de Gomringer en font partie. Ils ne posent qu'exceptionnellement des problèmes de traduction, mais c'est le cas précisément pour *Ilpleut* d'Apollinaire traduit en japonais : faire «basculer» un quintil de facon à tirer parti de la vectorialité de la lecture linéaire pour induire le signifié «chute de pluie» n'a aucun effet en japonais, où n'importe quel texte se lit de haut en bas (Edeline, 1999). Cependant, dans la langue d'arrivée les relations spatiales doivent avoir été reproduites à l'identique, comme y insiste Claus Cliiver (1996) rapportant une mesaventure arrivée à de Campos par suite d'un texte mal aligné, altérant ou mème détruisant le sens.

Le troisième cas fait intervenir une traduction intersémiotique, où des homologations sont posées ou suggérées entre des entités plastiques et des entités linguistiques. Est-ce de l'ekphrasis? Oui lorsque l'énoncé visuel est absent, comme dans ce texte où Pierre Garnier propose un équivalent visuel à *Rugby* de Nicolas de Stael, mais j'ai plutôt en vue des oeuvres comme le *Moonshot Sonnet* de Mary-Ellen Solt (fig. 12). Ce poème visuel nous rappelle les réticules rendus populaires lors de la publication des premières photographies de la lune par les Apollo et autres Ranger. Il se fait que la première photo, publiée dans le *New-York Times,* comportait 14 lignes, chacune de 5 « accents »... Ceci renvoyait automatiquement à un autre code, linguistique celui-là, celui des poèmes dits « à forme fixe » : les 14 vers du sonnet et les 5 pieds du pentamètre i'ambique. Pour Mary-Ellen Solt il n'y a plus eu un seul sonnet valable adressé à la lune depuis la Renaissance, et nous tenons peut-être ici la chance de revivifier un lyrisme lunaire exsangue, grâce au nouveau contenu scientifique qui fait de la lune un autre objet.



% 12

Dans cette classe il existe aussi une poesie dite «sémiotique» mais qui devrait plus justement s'appeler «intersémiotique». Elle a connu un développement particulièrement riche et abondant en Amérique du Sud, après les travaux précurseurs de Wlademir Dias-Pino (1962). De nombreux poètes concrets s'y sont intéressés (Edeline, 1980, 1998) : D. Pignatari, L.A. Pinto, P. Xisto, R. Azeredo... et en Europe lan Hamilton Finlay et John Furnival. C'est sans doute un cas limite, qui rejoint d'une certaine facon le *MoonShot Sonnet* de Mary-EUen Solt... Il s'agit cette fois, non d'une langue réelle, mais d'un code inventé, pour lequel l'auteur lui-mème doit fournir un mini-glossaire dans sa propre langue (fig. 13). L'exemple choisi ici comporte, comme c'est souvent le cas, seulement deux entités visuelles, qui interagissent selon une séquence linéaire.

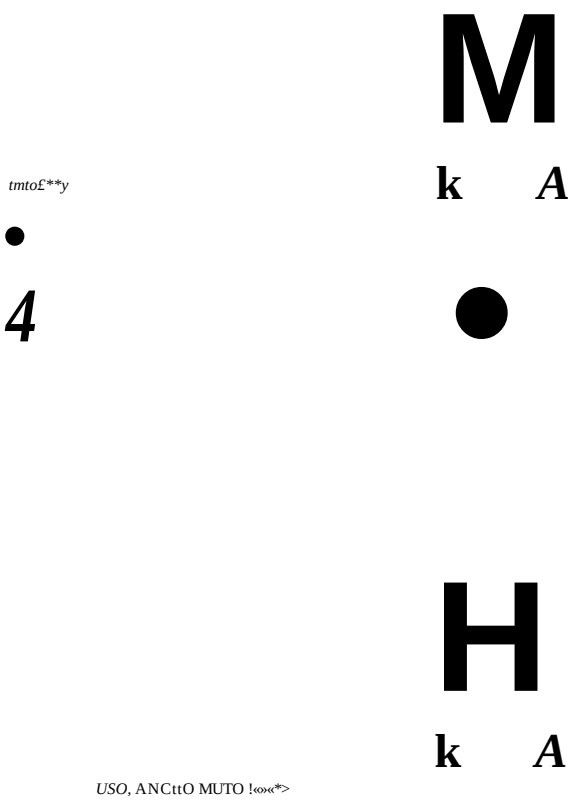


fig. 13 : Poème sémiotique

Le mini-glossaire n'est normalement pas gènant pour le fonctionnement du texte : il va mème dans le sens du mouvement très net par lequel on voit de nos jours se raccourcir le poème et s'allonger son titre ou son commentaire. Chez un Finlay, un *one-word poem* peut avoir un très long titre et un petit « emblème héroi'que » peut requérir plusieurs pages de commentaires. Si le commentaire doit s'allonger pour expliquer les fmesses de la langue de départ, c'est presque tant mieux. Ne faisant pas partie de la zone créatrice de l'oeuvre, il n'a pas à ètre « littéraire » et sa traduction ne pose pas de problèmes spéciaux. Cependant, il est des cas plus discutables. Soit le poème de H. de Campos reproduit fig. 14. Si on nous explique en legende que le mot «código» signifie «code», nous perdons le plaisir de découvrir nous-mèmes ce mot dans le puzzle visuel que constitue cette image, et pire encore si on attire notre attention sur le mot «god» qui s'y trouve aussi dissimulò. Il ne faut pas sous-estimer la dimension ludique de la poesie visuelle.

fig. 14 : Augusto de Campo
Código (1973)

Une possibilité très singulière a été explorée dans les *Poèmes Franco-Japonais* (1977), résultats d'une collaboration entre le Japonais Seiichi Niikuni et le Francais Pierre Garnier. Le poème « demoiselle » (fig. 15), repose quasi exclusivement sur le concept de traduction. On pourrait dire que c'est la traduction juxtalinéaire poussée à son degré extrème : Pinterpénétration. On voit directement que l'oeuvre est à la fois intersémiotique dans sa partie francaise et interlinguistique dans sa conception globale.

* xd^{n}moi?e!!eA

fig. 15 : Pierre GARNIER et Seiichi
Poème franco-japonais

La traduction n'est plus une opération complémentaire, postérieure à la création, mais une opération constitutive de la création. La célèbre phrase tautologique de Gertrude Stein «a rose is a rose is a rose is a rose» a engendré plusieurs transpositions en poesie visuelle. Dans celle de Timm Ulrichs (fig. 16) le premier mot «rose» est remplacé par une rose réelle, le second par une rose en plastique et le troisième par la photographie d'une rose pour terminer par le mot, selon une progression d'abstraction croissante: traduction intersémiotique pure.

HOMAGE TO GERTRUDE STEIN

..Homage to Gertrude Stein" („A rose is a rose is a rose is a rose" in zunehmendem Abstraktionsgrad), 1972/77

fig. 16: Timm ULRICHS

Bien que le registre en soit très différent, on peut sans doute rapprocher cet exemple du cas bien connu de la devise autrichienne AEIOU. Celle-ci a donne plus de 60 versions du type acrostiche, dont les deux principales sont restées comme devises officielles :

Alles Erdreich Ist Òsterreich Unterthan
Austriae Est Imperare Orbis Universo

lei également le ressort mème de l'efficacité de la devise (c'est-à-dire la démonstration de l'universalité indiscutable de la puissance de l'Empire austro-hongrois) réside dans sa traductibilité ainsi que dans le respect de la contrainte des cinq voyelles (Edeline, 1987).

A l'issue de cette présentation de la poesie visuelle du point de vue d'un traducteur, nous nous retrouvons avec une conclusion paradoxale. Les éléments visuels de cette poesie n'ont pas à être traduits, puisqu'ils ne font pas à proprement parler partie de son contenu linguistique : ils sont en principe transmissibles sans reste dans n'importe quelle langue, avec les nuances que l'on a vues. Quant aux éléments linguistiques, ils sont tellement raréfiés qu'ils supportent sans difficultés soit une traduction mot à mot, soit un petit dictionnaire, soit encore un commentaire aussi long que l'on voudra.

On dira donc que la traduction de la poesie visuelle est tout à la fois impossible et inutile.

Bibliographie

BENSE, M. (1969) Einfuhrung in die informations-theoretische Àsthetik, Rowohlt (Hamburg).
CLÙVER, C. (1996) Traduzindo poesia visual, 5° Congresso Abralic - Anais, *Cdnones & Contextos,* voi 1, 311-327, Univ. Fed. do Rio de Janeiro.
EDELINE, F. (1980) Poesie sémiotique, *In'Hui* n[c] 11, 29-38, Amiens.
EDELINE, F. (1987) Vocaliques (de quinque vocalibus), Quaternaire (Liège).
EDELINE, F. (1992) Flowers and Fragments : on Ian Hamilton Finlay and Mary-Ellen Soit, *Poiesis,* 47-54, Edinburgh.
EDELINE, F. (1998) L'espace-temps dans la poesie sémiotique, *The pictured Word,* 149-167, RODOPI (Amsterdam).
EDELINE, F. (1999) Linéarité et poesie visuelle *(Il pleut,* un quintil bascule de Guillaume Apollinare), in *Langage et Linéarité,* 201-221, Septentrion, Pr. Univ. (Lille).
WAGENKNECHT, Ch. (1971) Variationen uber ein Thema von Gomringer, *Text+Kritik* n°25, 14-16, Munchen.

Notes

[1] Ce texte est une version considérablement remaniée et développée d'une conférence prononcée au centre Pompidou en mai 1987, pour accompagner une petite exposition de poèmes visuels, à l'occasion du dixième Festival franco-anglais de Poesie.
[2] Ni Gomringer ni Jandl n'utilisent de majuscules.
[3] N.B. Tout poème de Dom Sylvester *doìt* être reproduit en respectant les caractères de sa machine à écrire Olivetti *Lettera 22.*

Isabelle Dubosc, Marcel Bénabou et Jacques Roubaud

Textes, images et manipulations Quelques remarques et recettes

La majeure partie de la sagesse humaine
est contenue dans la combinatoire
Quirinus Kuhlmann

En littérature comme dans les arts plastiques, la production d'oeuvres par manipulation d'éléments simples est une pratique ancienne. Il suffit d'évoquer, pour la littérature, la longue lignee d'écrivains qui, de Lucrèce à Perec en passant par Borges, concoivent la littérature comme le produit d'une combinaison d'objets linguistiques élémentaires : dans l'ordre ascendane les lettres (ou les signes typographiques), les mots, les phrases, etc. Rappelons les propos, depuis longtemps fameux, du maitre de l'épicurisme latin sur la question : *Réfléchis ; dans nos vers méme, tu vois nombre de lettres communes à nombre de mots, et cependant ces vers, ces mots, est-ce qu 'ils ne sont pas différents par le sens et par le son ? Tel est lepouvoir des lettres quandseulement l'ordre en est changéK* Et rappelons les lointains - mais très reconnaissables - échos que ces vers de Lucrèce ont trouvés chez Georges Perec. D'abord, indirectement, sous la piume du héros *d'Un homme qui dort : Tu peux encore t'étonner que la combinaison, selon des règles finalement très simples, d'une trentaine de signes typographiques soit capable de créer, chaque jour, ces milliers de messages*[2]. Et puis, quelques années plus tard, dans une déclaration à un journaliste à propos de ce chef d'oeuvre (au sens medieval du mot) oulipien qu'est *La Vie mode d'emploi* : « *(...) un pavé avec quelques milliers de lignes composées de lettres », (...) « des motspris dans le dictionnaire qui ont été rassemblés d'une autre fagon* ».[3] Toute oeuvre, dans certe perspective, n'est donc qu'un arrangement singulier, une mise en ordre particulière, d'une quantité déterminée de lettres ou de mots[4]. Si l'on passe du texte à l'image, il est clair que, dès PAntiquité, les frises ainsi que toutes les figures décoratives fondées sur la répétition et la combinaison d'éléments géométriques simples ont été précédées d'une réflexion sur les conditions d'un assemblage efficace de droites et de courbes : faut-il rappeler combien le nombre, les proportions, ont obsédé ceux qui se sont intéressés à la représentation et à

l'image ? La reprise d'une mème forme au sein d'un mème décor montre que les artisans avaient compris la valeur esthétique de la répétition. On sait quelle influence ont eue précisément les écoles décoratives sur les peintres au début du XX[e] siècle, epoque où l'on voit fusionner certaines de ces écoles avec les écoles des Beaux-Arts et où le Bauhaus s'organise autour du projet d'integration des différentes techniques permettant le travail du bois, des métaux, du verre, etc. Il est donc intéressant de dresser un état des diverses manipulations qui, dans ces deux domaines du texte et de l'image, ont été exploitées et de celles qui resteraient encore à explorer, en examinant leurs conditions de possibilité. Sans vouloir bien entendu remonter à des problèmes comme celui des sources iconiques de Pécriture[5], on cherchera surtout à mettre au jour l'existence de pratiques croisées ou parallèles, ainsi que le jeu des transferts, des influences réciproques qui marquent la démarche d'un certain nombre de littérateurs et de plasticiens, au nombre desquels les auteurs de cet article.

A. MANIPULATIONS TEXTUELLES

Dans certe première section, on examinera divers cas de manipulations textuelles, éventuellement en relation avec des images. On se cantonnera dans le domaine de la littérature combinatoire, non sans avoir pris soin de préciser le sens de ce terme qui, rappelons-le, apparaìt pour la première fois chez Francois Le Lionnais dans sa postface aux *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau[6]. Car, si tout texte est incontestablement le produit d'une combinaison plus ou moins inèdite d'éléments pré-existants, il ne s'ensuit pas nécessairement que toute littérature puisse èrre dite combinatoire. On réserve en general certe appellation à un ensemble de textes qui peuvent ètre extrèmement divers de gerire ou d'inspiration[7], mais qui ont un point commun : ils sont le produit d'une démarche particulière, utilisant les travaux des mathématiciens qui pratiquent la discipline dénommée combinatoire. Il faut ici se souvenir que la combinatoire, selon la définition qu'en donne l'oulipien Claude Berge dans ses écrits[8] et qui se trouve aussi chez le fondateur de l'Oulipo Francois Le Lionnais[9], est « l'étude des configurations ». Elle vise, entre autres, à démontrer l'existence ou non de configurations ayant des propriétés données, à calculer leur nombre, à les classer, éventuellement à les décomposer : l'exemple classique est celui des carrés magiques, ou encore celui des carrés gréco-latins ou bilatins (dont on sait combien ils furent utiles à Perec)[10].

Plutòt que de littérature combinatoire, nous préférons parler de textes combinatoires, appelés ainsi parce qu'ils sont le produit d'une combinatoire séquentielle : une famille d'objets étant donnée, on cherche les configurations valables qu'on peut leur affecter, c'est-à-dire les manières de les assembler en respectant certaines règles ou contraintes. Notons immédia-

tement qu'en l'occurrence, ces objets peuvent être soit des objets linguistiquo-littéraires, comme des mots, des phrases, des vers, des paragraphes, des strophes, des pages, des chapitres, soit des objets sémantiques, comme des lieux, des moments, des sentiments, des activités[11]. Nous allons donc voir qu'en ce domarne diverses voies ont été explorées par les Oulipiens, et que les textes obtenus ne se ressemblent guère[12]. Nous suivrons ici une suggestion judicieuse de Claude Berge, qui avait propose de distinguer entre une littérature «factorielle» et une littérature «exponentielle»[13].

Dans la littérature dite factorielle, certains éléments du texte sont soumis à des permutations. Ce traitement ressemble à celui que l'on fait subir aux lettres de Palphabet lorsqu'on pratique l'anagramme[14]. On sait que le nombre de configurations possibles pour un ensemble de n éléments est égal à factorielle n (soit 1 x 2 x 3 x.. .n). Un exemple ancien, et très souvent cité, est celui du 41ème baiser d'amour de Quirinus Kuhlmann intitulé «L'alternance des choses humaines»[15]. Le poème se présente comme un sonnet, où les douze premiers vers contiennent chacun 13 substantifs permutables, tandis que les deux derniers vers *(Tout alterne ; tout veut aimer ; tout parait haì'r quelque chose / Seul qui médite ce principe aura accès à la sagesse)*, qui sont chargés d'expliciter le message philosophique, de portée universelle, transmis par le poème, restent inchangés. Voici d'ailleurs en quels termes enthousiastes Kuhlmann commentait son propre travail : *« Ce Baiser d'amour, dans ses douze premiers vers, contìent l'ensemble des combinaisons. Laisse à leur place, de chaque vers, le premier et le dernier mot : enpermutant les 13 autres, et sans altérer rime ni sens, 6.227.020.800 combinaìsons sont possibles (...) Dans ce poème sont contenues, comme en un condense, toutes les semences de la logo-rhéto-étho-philo-arithmo-géo-acoustìco-astro-médico-physio-juridico-graphologie, et plus tu le sonderas, plus tu y trouveras de choses»*[16].

Lorsque l'on passe de la littérature factorielle à la littérature exponentielle, ce n'est plus l'ordre, mais bien la nature des éléments combinés qui change. L'exemple le plus connu est évidemment celui des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau. qui reposent, comme chacun sait, sur un ensemble de dix sonnets dont les vers de mème ordre (le premier, le deuxième, etc. jusqu'au quatorzième) sont substituables : il y a donc, pour chacun des quatorze vers d'un sonnet, dix possibilités. Le nombre des combinaìsons possibles est bien cent mille milliards ou (10 puissance 14), puisque nous avons un ensemble de 14 éléments dont chacun peut prendre 10 valeurs différentes.

Il importe de faire ici quelques remarques importantes pour notre propos. Raymond Queneau a reconnu que, pour la conception de cette oeuvre, il s'était inspiré du livre pour enfants intitulé *Tètes folles}*[1] Or ce dernier, pour reprendre les mots mèmes de Queneau, *«consiste en figures de personnages coupées en trois, il y a la tète, le corps, lesjambes ; onpeut*

fabriquer ainsi des bonshommes plus ou moins bizarres, dróles.[18]». C'est donc une manipulation d'images qui, en Poccurrence, a suggéré une manipulation de textes et lui a servi de modèle. Mais ce qui, applique à l'image, n'était que jeu d'enfant, s'est singulièrement complexifié en s'appliquant au texte, au point de changer de nature. L'entreprise littéraire de Queneau est en effet d'une tout autre portée que celle des *Tètes folles.* Chez lui comme chez Quirinus Kuhlmann, il ne s'agit pas d'un simple exercice de virtuosité formelle. Le souci du sens, et mème une vaste visée métaphysique, ne sont nullement absents[19]. C'est ainsi que G. Pestureau, examinant de près les motifs des dix sonnets initiaux de Queneau, est parvenu à la conclusion que *«c'est à lafois un itinéraire intellectuel et moral, unepeinture du monde et un bilan philosophique sur l'homme, son devenir et son destin»*[20]. A quoi il faut encore ajouter ceci : l'importance du rôle dévolu au lecteur (vieille obsession quenienne depuis ses premiers écrits), puisqu'ici c'est le lecteur seul qui, par son patient travail d'assemblage, compose «ses» poèmes[21].

D'une ambition peut-ètre moins grande, mais fondées sur un principe analogue, diverses tentatives combinatoires de Georges Perec. Nous nous contenterons de rappeler pour mémoire les *81 fiches cuisine*[22] où aucune place n'est faite à l'image. Quant aux *243 cortes postales en couleurs véritables*[23], ne nous laissons pas leurrer par leur titre : les images que pourrait suggérer le terme de «cartes postales» n'existent pas en réalité ; comme dans le cas précédent, nous n'avons ici que des textes. En revanche, nous regarderons de plus près *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerica.* Ici, et c'est ce qui nous interesserà, les poèmes ne sont pas seuls. Le volume porte un second titre, *Un petit peu plus de quatre mille dessìnsfantastiques,* et contient une sèrie de dessins de Fabrizio Clerici, composés selon le mème principe que les poèmes (4 éléments et 8 choix pour chaque élément). Nous avons donc un strict parallélisme entre le traitement applique aux textes et le traitement applique aux images, sans que pour autant le texte décrive l'image ni que l'image soit une illustration du texte. On ne s'étonnera pas de trouver chez Perec cette coexistence du texte et du dessin : on sait assez l'importance de la place qu'occupent les arts plastiques, et singulièrement la peinture, dans sa pensée comme dans son oeuvre. La réflexion théorique sur les rapports entre le textuel et le visuel, de mème que l'exploitation pratique des ressources qu'offre la collaboration de ces deux domaines, est constamment présente chez lui, et ce depuis les premiers articles de l'epoque de la *Ligne generale.*[15]

D'une nature légèrement differente, mais juxtaposant aussi texte et image, est le travail combinatoire commun accompli par Jacques Roubaud et Christian Boltanski dans un volume intitulé *Ensembles.* Il contient deux séries d'éléments : en première partie, 99 listes de noms propres, constituées par Jacques Roubaud à partir de trois ouvrages de Boltanski dont il a

diversement réordonné le contenu ; en deuxième partie, une sèrie d'images, «35 puissance 3 fantòmes» ressuscités par Boltanslsi «à partir de 35 portraits déjà utilisés par lui» : une image, ou un portrait, se compose de 3 éléments qui se présentent sous forme de languettes (le front, les yeux, la bouche) et on a 35 choix pour chaque élément[26]. C'est donc encore un rapport singulier entre texte et images qui est ici suggéré : les images que le lecteur obtient en manipulant les languettes servent à ressusciter les fantòmes qui peuplent les listes de la première partie, à leur donner un visage.

Il importe enfin de faire une place particulière, dans certe revue, à une tentative originale, celle qui est à l'oeuvre dans *Le Château des destins croisés,* d'Italo Calvino[27]. En prenant comme éléments narratifs, non des fragments de récits (c'est-à-dire des textes), mais les cartes d'un jeu de tarots (c'est-à-dire une sèrie d'images), Calvino prend une direction feconde dans l'utilisation du rapport texte-image : l'image en effet, dans le mutisme qui fait sa force, ne saurait ètre réduite à une signification unique ; elle se laisse interpréter de manière differente selon le parcours dans lequel elle vient s'insérer, et peut donc générer des textes divers. Ce qui ouvre la voie, dans la constitution des récits, à des possibilités plus nombreuses[28].

B. MANIPULATIONS PLASTIQUES

Avec ce dernier exemple, nous sommes donc entrés dans un domaine où la manipulation d'images est première. Vaste domaine, en vérité, car, comme le notait F. Le Lionnais avec sa pertinence coutumière : *«le prurit combinatoire exerce ses ravages au-delà du domaine du langage»*[29]. Mais, comme nous venons de le voir, la cohabitation, en matière de manipulations combinatoires, entre pratiques d'écrivains et pratiques de plasticiens repose sur quelques bases communes : la référence à des modèles mathématiques partagés, ainsi que la prise en compte des grandes règles de composition, de cohérence et d'harmonie. A partir de ces bases communes apparai ensuite, chez certains, la tentation d'aller plus loin, et d'envisager des rapprochements d'un autre genre, plus étroits encore.

C'est précisément un cheminement de ce type qui, on va le voir, est à l'oeuvre dans les recherches d'un peintre comme Isabelle Dubosc (qui n'est d'ailleurs pas un cas isole). Si elle utilise volontiers, dans certaines de ses ceuvres, des mécanismes de manipulation, en particulier de permutation, proches des pratiques combinatoires oulipiennes ou directement inspirées de celles-ci, son intérét se porte aussi vers une alliance plus étroite de sa peinture avec la littérature, ce qui l'amène à proposer des directions nouvelles : une sorte de «poesie spanale», ainsi qu'une mise en forme plastique de textes oulipiens, comme *Ulcérations* de Perec ou les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau.

I. Permutations et mobilitò

Si l'on commence par l'examen de ce qui, au sein des arts plastiques, peut apparaìtre comme la manipulation la plus spécifique, on ira voir du coté de celle qui porte sur des éléments formels pour les rendre mobiles. Manipulation qui, à priori, parait difficilement pensable en littérature, mème si les lettristes, en coupant les lettres, ont rendu cet élément aussi manipulable qu'une forme géométrique. On sait que c'est au Bauhaus que naissent et se multiplient, sous la direction de Moholy-Nagy et d'Albers, des études sur les éléments simples et, par la suite, des systèmes que l'on peut classer parmi les premières oeuvres dotées de mouvement. Certains, comme Duchamp (avec sa roue de bicyclette), Gabo, Tatline ou Léger s'intéressent aussi très tòt au mouvement des formes plastiques. Depuis, un certain nombre d'artistes pratiquant l'abstraction géométrique, en Europe et aux USA (dans le Hard Edge), ont montré leur capacité d'invention en créant des oeuvres où l'on trouve une répétition sérielle d'éléments plastiques et en imaginant des systèmes d'assemblages de formes en mouvement : Agam dès 1953, puis en 1954 à la Galerie Louise René pour l'exposition «le mouvement» ; Poi Bury et ses créations dans les années cinquante ; Tinguely avec ses reliefs et sa machine à peindre en 1959 ; Calder avec ses mobiles ; Jaquet et ses rouleaux à la Galerie Breteau en 1962 ; le mouvement cinétique et le groupe GRAV dans les années 60 ; Moles et son manifeste de l'art permutationnel en 1962 ; les productions cinétiques dans les grandes expositions entre 60 et 70 : au Stedelijk Muséum d'Amsterdam à Stockholm en 1961 et à Zagreb la mème année, puis à Paris et à Venise, avec les oeuvres de Jiri Kolar, Le Pare, Ghérasim Luca, Soto, Morellet, etc. Enfin, la plupart des artistes travaillant sur ordinateur vont s'intéresser aux problèmes de combinatoire, de mouvement et faire appel aux mathématiques pour les résoudre. De fait, si les productions cinétiques du passe proposaient trop souvent des oeuvres qui bougeaient sans se transformer vraiment, les tentatives actuelles mettent trop souvent un écran entre le spectateur et l'oeuvre.

Il reste donc beaucoup à faire : se risquer, par exemple, à revenir aux éléments simples et spécifiques, aux structures fondamentales, aux procédés élémentaires, et aussi explorer l'interface entre sculpture et peinture. Se pose alors le problème des règles. Car, alors que les Oulipiens, dans leurs manipulations, restent fidèles aux grandes règles de la rhétorique et mème les durcissent à plaisir, force est de constater que, chez les plasticiens, la tendance est plutòt à la deregulation (au point qu'on en arrive parfois à se demander s'il resterà un seul principe d'organisation acceptable !). Cette deregulation, ce recours à l'aléatoire systématisé imposent d'avoir une réflexion sur ce que l'on pourrait appeler «les lois de recomposition optique», celles qui sont utilisées, de facon consciente ou inconsciente, par le spectateur. Car, si le mouvement étonne d'abord, il

peut rapidement étourdir ou lasser ; il importe alors de donner au spectateur (comme au lecteur dans certains textes combinatoires), la possibilité d'intervenir pour interrompre le processus, pour lui éviter l'obligation de subir passivement les formes et les couleurs imposées par l'artiste. D'où la necessitò de trouver des règles susceptibles de s'appliquer mème à l'intérieur des systèmes les plus soumis à l'apparente anarchie de l'aléatoire. Règles que l'on discernera mieux en examinant successivement divers types de manipulations susceptibles de produire, dans une oeuvre, du mouvement.

1. Faire tourner des éléments simples : le boulier

Des boules percées forment, par rangs successifs, une surface colorèe mouvante. Mais pour que le boulier ne demeure pas l'instrument elementare que nous connaissons et permette des assemblages infmis (n°l), il faut que ce système respecte certaines conditions : - que l'on prenne soin de rendre les boules au moins bicolores ; - qu'une moitié des boules soit de couleur sombre et l'autre de couleur claire ; - qu'une des couleurs primaires soit presque entièrement supprimée pour faciliter l'harmonisation du tout ; - que le nombre d'éléments mis en jeu soit important, mais non pas tei qu'on ne distingue plus nettement chaque élément ; - qu'on ait distribué suffisamment de couleurs vives pour que s'annulent les éventuelles tensions excessives ; - que le spectateur puisse suivre ou effacer à sa guise certains chemins colorés, en créer d'autres qu'il va privilégier.

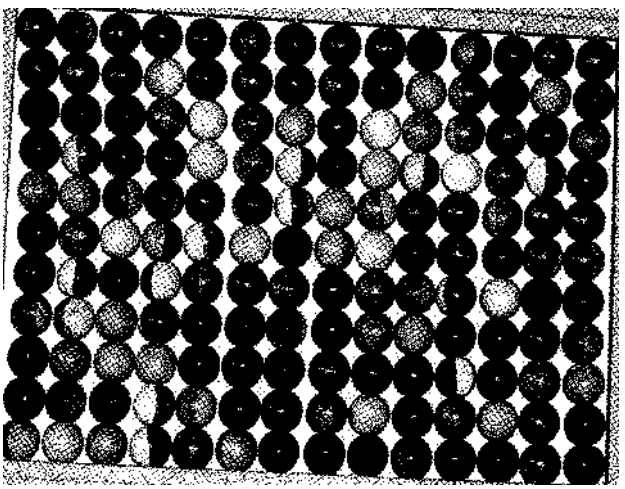
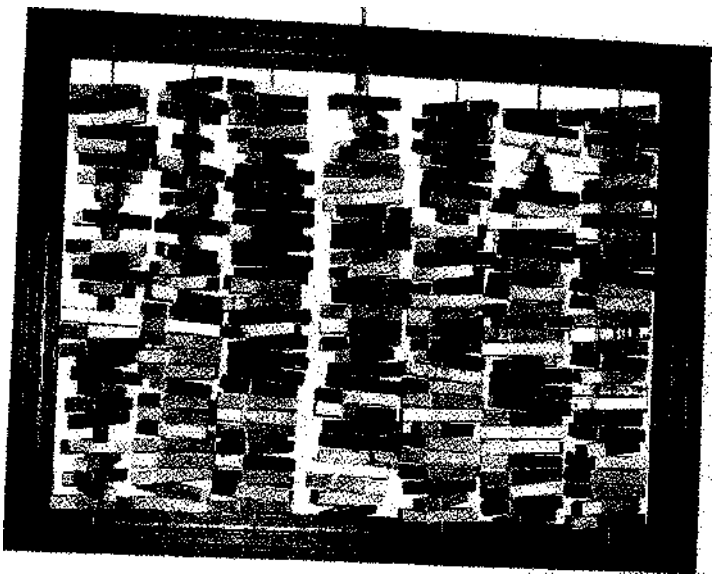


Illustration n°l

2. Faire tourner des éléments ready-made

Si l'on mélange ready-made et mouvement, on peut créer des tableaux mobiles avec, par exemple, des pinces à linge, montées sur des tiges en metal et peintes des deux còtés de couleurs différentes (n°2). La forme stracturante des pinces impose un rythme plus perceptible que la forme de la boule, qui correspond en fait à un point alors que la pince crée un trait. Mais ce système doit garder les mèmes caractéristiques que le précédent pour offrir au spectateur le maximum de choix. On peut encore compliquer le système en utilisant des objets dissymétriques qui, en tournant, présentent des formes différentes. Il faudrait répertorier tout ce qui est susceptible de tourner autour d'un axe et jouer avec le ready-made : jouets, boìtes, bobines, etc.



Illustratìon n°2

3. Peindre sur roue ou sur rouleau

Autre possibilité, plus complexe, l'usage d'éléments mobiles plus grands, comme la roue ou le rouleau : si l'on peint sur des rouleaux à peindre (n°3 et n°4), on dispose d'une surface plus vaste pour créer de petites compositions à additionner. Il est alors nécessaire :

- de tenir compte de la liaison entre l'harmonie locale, que l'on a proposée sur chaque rouleau, et l'harmonie generale, qui interesse l'ensemble des rouleaux mis en jeu ;

- de créer un ensemble d'éléments dotés de proportions en rapport les uns avec les autres, jeu de proportions capable de créer une liaison rythmique, quel que soit l'ordre d'apparition de ces éléments ;

- d'éviter de constituer une surface remplie de formes déjà dynamiques et répétitives, car en tournant elle créent un mouvement excessif qui donne le vertige et risquent de lasser par la similitude de leurs formes ;

- de faire en sorte que des ruptures soient possibles, ruptures qui n'existent que si une partie du rouleau est differente de l'autre, en valeur comme en rythme.

Il est possible d'utiliser des formes figuratives : des foules, mais aussi des danseuses placées sur des rouleaux qui tournent, offrant des positions variées, et donc des danses différentes, suivant la facon dont on tourne. Mais là encore, des temps morts sont souhaitables.

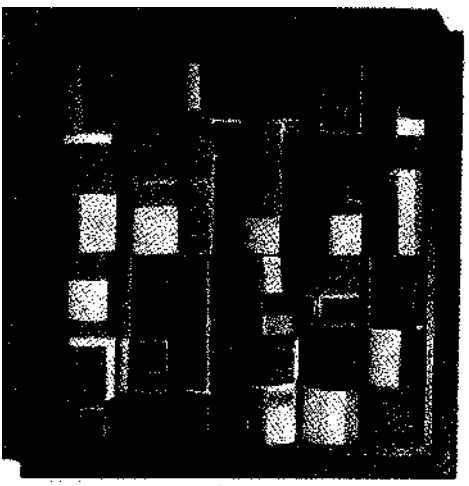


Illustration n°3

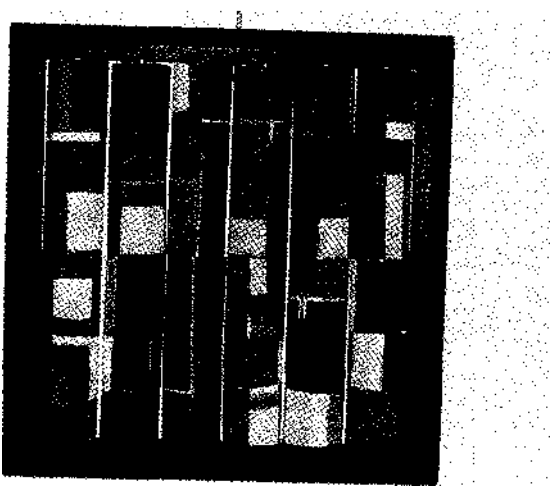


Illustration n°4

4. Déplacer un aimant

Autre facteur de mobilité, l'aimant qui, porteur d'une forme, se déplacera sur une surface métallique. L'utilisation de l'aimant peut èrre développée de diverses facons. La superposition de ces formes n'entraîne pas de problème majeur, sinon celui de trouver des aimants de hauteurs différentes. En grossissant les éléments à la taille de petites toiles pourvues d'aimants, on obtient des permutations faciles et l'on constate alors que les proportions ou le rythme, là encore, remplacent les raccords par bordure (fig. 5) La complexité de ce nouveau système peut s'enrichir encore d'un rapport avec un fond qui transformera radicalement le tableau d'origine où les morceaux sont groupés. Le fond peut réserver la surprise d'éléments noirs ou blancs que l'on peut faire apparaître ou disparaître. Il n'est pas impossible de créer des ceuvres figuratives avec ce système. Mais, quelle que soit la complexité du système utilisé, on retrouve toujours le problème de la diversité maximale des possibilités offertes au spectateur.

Illustration n°5

5. Utiliser d'autres éléments favorisant le mouvement

Si l'on répertorie les éléments qui favorisent le mouvement, on trouvera en bonne place :

- les substances liquides, gazeuses ou celles qui, comme le sable, peuvent glisser dès que l'on incline la surface sur laquelle elles sont placées (Poi Bury) ;

- le vent, pour faire bouger des éléments suspendus (Tinguely), des girouettes regroupées en tableau ou des plastiques fins, des hélices, ou simplement des morceaux de papier aluminium superposés, dont les couleurs différentes vont apparaître et disparaître au gre du vent ;

- le fil (de nylon ou autre) auquel on suspend ou non des éléments formels (Soto) et que l'on arrète plus ou moins bas dans la surface du cadre, arrèt qui se fait à l'aide d'un système de pinces ou de noeuds ; le fil de nylon permet des ceuvres placées à l'extérieur (à utiliser aussi de facon figurative) ; ce fil de nylon peut se combiner avec une grande roue pleine de clous auxquels seraient accrochés des éléments formels : en bougeant la roue, on fait bouger la place de ces éléments ;

- la construction ou sculpture en bois porteuse d'éléments colorés et mobiles, comme l'a réalisée Poi Bury ;

- la fixation sur un panneau de bois ou de metal des éléments qui tourneront, à plat, autour de leur fixation (on peut ainsi créer un Delaunay mobile ou une composition mobile) (n°6) ;

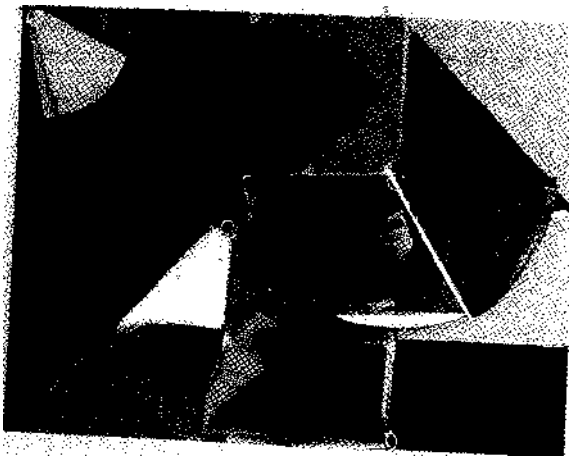


Illustration n°6

- l'accordéon et donc la mobilité des éléments liés en accordéon qui s'étirent suivant que l'on actionne la baguette qui les retient des deux còtés.

- le circuit avec des boules colorées ;

- l'espace vide où l'on regroupe des éléments plastiques : un grand cube transparent, rempli de matériaux capables de glisser les uns sur les autres, permettrait de former des configurations toujours nouvelles : si on lui ajoute une paroi aimantée et que les éléments formels sont en metal, chaque configuration nouvelle est immobilisée pendant le temps que l'on souhaite : en ajoutant des cloisonnements, on obtient des compositions plus ordonnées.

- le kaléidoscope : en construisant d'autres formules de multiplication de la réalité par un jeu de miroirs mobiles (N. Schóffer) ;

- le store est un objet mobile qui permet aussi des peintures mobiles ; du store on peut passer au rideau et à des surfaces plus ou moins transparentes et colorées qui glisseront, les unes devant les autres, un peu comme certains décors de théâtre ; ce système permet des productions figuratives, peintes sur des films transparents que Fon peut superposer et faire bouger ;

- les tiges : grâce à des trous fabriqués dans une planche, on peut planter des tiges cylindriques comportant des éléments divers (Agam) ;

- les cubes sur lesquels on peint de petites peintures, figuratives ou non (fig. 7)

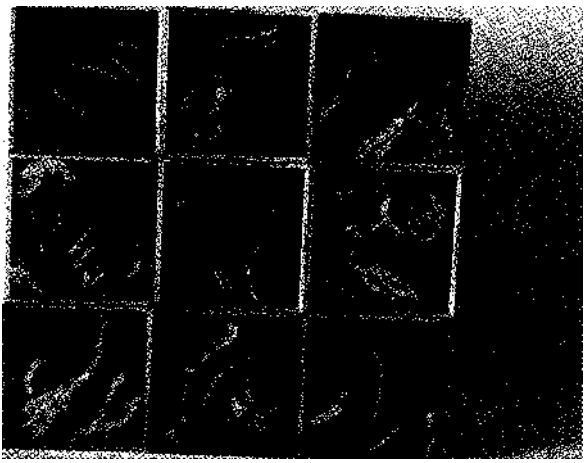


Illustration n°7

Beaucoup de ces systèmes ont déjà été exploités mais, dans le tissu troué de l'art, déchiré par ceux qui le tirent en avant, on est loin d'avoir exploré de facon systématique tout ce que la mobilité des éléments peut apporter, les premières tentatives ayant été, comme nous l'avons dit, assez rapidement débordées par la mobilité due aux moteurs, à la lumière et aux mécanismes des ordinateurs ou des champs magnétiques. Et ce mouvement brouille quelque peu les accords fondamentaux entre les éléments. De plus, en revenant à des systèmes plus simples, on s'apercoit que certains d'entre eux peuvent èrre exploités de facon à créer des images figuratives. C'est pourquoi il ne semble pas inutile d'étudier des systèmes plus élémentaires encore, comportant de simples combinatoires, pour en tirer des lecons plus claires. Car c'est dans la simplicité, la science le démontre amplement, que l'on met le mieux en évidence les propriétés et le potentiel des éléments à étudier. C'est en prenant les couleurs deux à deux que l'on a découvert les lois de contraste simultané. Certe recherche du potentiel des éléments de base est parallèle à celle de l'Oulipo ; elle a commencé à se faire systématiquement dès que, avec l'art abstrait, on a fait retour aux éléments les plus simples.

Les manipulations qui mettent en jeu des éléments permutables sont très souvent enrichissantes, surtout si l'on s'attache à exploiter des oeuvres du passe ou le «déjà-là» de l'art moderne et contemporain. Et pour commencer par le plus évident, les permutations d'éléments abstraits ou d'art figuratif rendus abstraits par morcellement.

II. Permutations d'éléments abstraits

Dans le cadre d'une utilisation non mobile d'éléments plastiques répétés, on trouve, parmi les premières recherches et les plus connues, celles de Lohse et Bill, qui choisiront un module unique et des degrés de couleur précis pour pouvoir utiliser des algorithmes et construire des oeuvres dominées par les mathématiques. Le module sera repris avec des modifications de couleur ou d'espace guidées par ces algorithmes. Bien d'autres créateurs tenteront d'utiliser des éléments permutables, dont Dewasne avec les membres de l'OuPeinPo. On peut en donner ici des exemples, qui seront une occasion de préciser les problèmes que pose ce type de création.

1. Prenons une oeuvre de Pollock : en la découpant en carreaux et en redistribuant ces carreaux, on ne détruit nullement la cohérence de l'oeuvre, car l'oeuvre, pourtant faite avec une grande liberté, a été rythmée par la longueur du bras et le pas de Pollock. Les modules obtenus sont très proches les uns des autres et tout à fait permutables. Le tableau «Eyes in Heat», coupé en huit rectangles et redistribué, reste très proche de l'originai, avec une touche de rigueur en plus. (n°8).

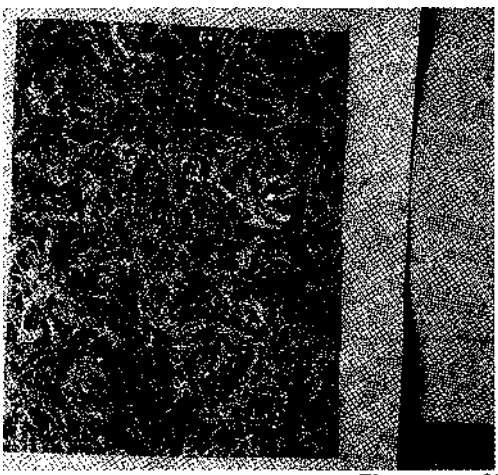


Illustration n°8

Toutes les oeuvres qui comportent une grande part de répétition se prêtent naturellement aux permutations de leurs éléments découpés, tant il est vrai que la répétition est structurante et nécessaire à la permutation. On

pourrait donc classer les oeuvres d'après leur «potentiel permutatoire», ces possibilités donnant une indication sur le fonctionnement créatif de leurs auteurs. Il va de soi que les oeuvres qui comportent déjà des morceaux qui se répètent, avec seulement des variations de couleur, comme c'est le cas pour certaines productions d'Andy Warhol, autorisent des permutations en leur sein. On pense alors pouvoir affirmer que la combinatoire se nourrit des éléments semblables qui sont permutables. On verrà que ce n'est pas si simple, parce que ces éléments semblables ne sont pas toujours évidents à trouver, et que les éléments contraires ou complémentaires jouent parfois le ròle d'éléments semblables ou un róle structurant indispensable.

2. Prenons une oeuvre figurative classique : en la réduisant à des fragments de taille semblable, suffisamment petits pour que le caractère figuratif disparaisse, on obtient des éléments qui sont permutables. Un anti-puzzle, en quelque sorte. Ainsi, la *Joconde,* coupée en petites lamelles irrégulières, permet des recompositions abstraites (fig. n°9), qui ne correspondent ni aux clivages opérés par Jean Margat dans sa Jocondoclastie, ni à son «éparpiller»[30]. Mais, là encore un certain nombre de conditions sont nécessaires:

- qu'il se trouve parmi ces fragments beaucoup de noir, ce qui permet une recomposition structurée ;
- que les permutations soient régies par un processus d'alternance des couleurs qui empèche la création de morceaux trop gros pour étre assimilables ;
- que l'on redistribue les noirs de facon plus satisfaisante, à moins que l'on ne regroupe au contraire les noirs de facon à former plusieurs grands ensembles.

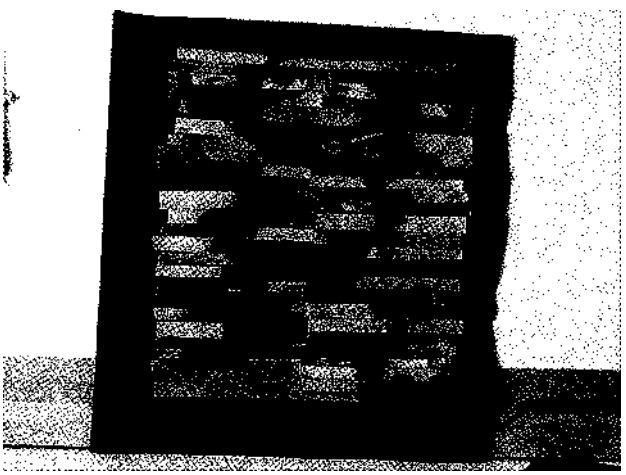


Illustration n°9

La recomposition pourrait se faire de facon totalement aléatoire si Fon ajoute une quantité non négligeable (un quart de la surface) de petits éléments formels diversifiés et noirs.

3. On peut, en prélevant dans diverses oeuvres d'un peintre moderne (chez Degas par exemple, fig. 10) des fragments abstraits, constituer une oeuvre nouvelle. Mais il faut, pour obtenir des oeuvres cohérentes et diversifiées :

- choisir plusieurs fragments dans la mème oeuvre, afm d'avoir suffisamment d'éléments semblables capables d'unifier le tout ;
- choisir plusieurs fragments suffisamment clairs pour opérer des contrastes de valeurs ;
- rependre le procède mentionné plus haut à propos de *la Joconde,* à savoir une alternance des couleurs et/ou de regroupements des valeurs sombres ;
- donner dès l'origine aux éléments choisis des formes géométriques simples ou complexes, formes qui seront structurantes puisqu'elles comportent des éléments communs, créateurs de rythme (ce qui se vérifie aussi dans la langue).

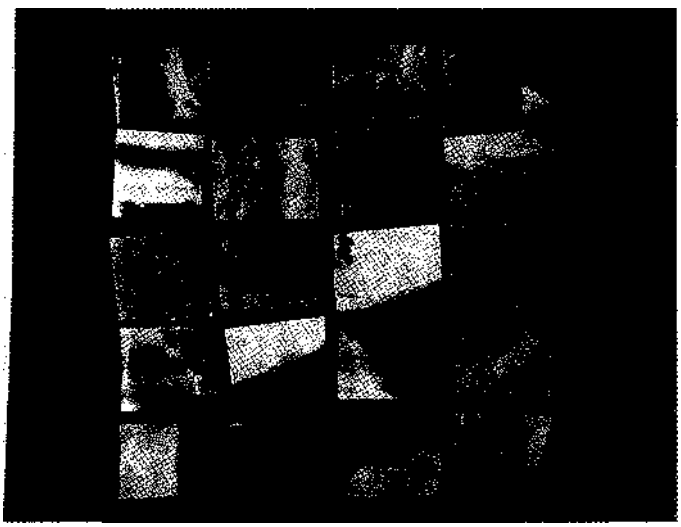


Illustration n°10

L'on voit que l'on a affaire, avec les organisations plastiques abstraites, à un système plus souple que celui qui gère le langage, mème lorsqu'il est poétique. Si ce sont seulement les couleurs qui sont étrangères les unes aux autres, elles finissent par se neutraliser et donc une alliance est possible dans une structure forte. La couleur est très souvent permutable dans les oeuvres magistralement construites, comme celles des Constructivistes russes ou des membres de De Stijl. On serait alors tenté de dire que, plus le

matériau de départ est complexe, désorganisé, ou diversifié, plus la structure organisatrice doit être simple, lisible, et qu'en revanche, plus le matériau est simple, évident, plus la structure organisatrice doit être complexe. Ainsi, ceux qui, comme Lohse, ont choisi des modules simples (le carré, par exemple) sont très vite passés à l'utilisation d'algorithmes compléxes qui permettent des dérives progressives brisant la monotonie des répétitions. Meme phénomène pour les oeuvres relevant de l'esthétique numérique, dont on sent encore, quoique de moins en moins, la pesanteur du mécanisme qui les sous-tend. Mais on voit aussi des utilisateurs de formes simples, comme Mondrian et certains constructivistes russes, faire appel à des structures simples et évidentes; c'est donc que ces dernières peuvent servir dans tous les cas de figure. Des structures fixes plus ou moins originales, jouant un ròle analogue à celui des «moules» dans les aphorismes oulipiens[31], permettent des échanges d'éléments qui trouvent en leur sein une place toute prète.

4. Si l'on cloisonné une surface donnée de facon à répartir, suivant une organisation simple (comportant éventuellement des vides), des éléments formels que l'on y jettera de facon aléatoire, on a des chances de créer des assemblages satisfaisants, pour peu que les éléments soient judicieusement choisis, c'est-à-dire de facon à avoir des aspects tantòt semblables, tantòt complémentaires, ainsi qu'une borine dose de geometrie capable de créer des liens entre droites, courbes et angles. On se rend ainsi compte que les règles à suivre pour construire des systèmes à base de permutations ne sont autres que les règles nécessaires à la création, la peinture classique ayant plus d'éléments semblables que d'éléments complémentaires et la peinture moderne pratiquant en general l'inverse.

On peut aussi recourir des éléments spécifiques, particulièrement faciles à organiser : les signes ou simili-signes :

- On constate que, à l'instar des formes géométriques, les lettres de couleur noire, jetées au hasard sur un fond non structure, suffisent à strucrurer un espace. On peut y ajouter, comme chez Miro[32], divers «signes» qui n'ont pas de sens précis, des formes simplifiées, ou des taches (comme ces taches de forme ronde qu'on trouve chez Picabia), qui se distribuent sans peine dans un espace vide. Il est bon toutefois de prévoir pour ces signes un ordre de distribution qui exclut des regroupement trop anarchiques et une dispersion trop aléatoire. On peut en conclure que l'harmonisation d'éléments abstraits, pour ètre satisfaisante, doit respecter des règles de rythme, de similitude, de contraste et de diversité, mais aussi d'organisation generale. Quand J. Itten affirme qu'il suffit de choisir certaines couleurs (placées en forme de triangle isocèle sur le cercle chromatique), pour qu'elles soient harmonieuses, il oublie qu'une harmonie est aussi affaire de valeur et d'organisation.

De plus, comme on le verrà plus loin, il semble que la taille des éléments formels mis en jeu soit aussi importante pour que l'on puisse obtenir du spectateur, non pas un mélange optique, mais une véritable «recomposition optique», recomposition globale qui semble se faire naturellement, comme lorsque le spectateur reconstitue, suivant les lois bien connues de la Gestalt, la bonne forme, géométrique ou non, quand elle est ébauchée devant lui. lei cependant nous avons affaire à des recompositions plus complexes, mettant en jeu non des éléments formels connus, mais un ordre dont l'origine serait à préciser, qui reprend en general les grandes figures organisatrices de la nature. Il semble donc qu'il existe un plaisir réel, celui de mettre de l'ordre dans un ensemble qui propose tous les éléments nécessaires à cet ordre : formes ayant des correspondances entre elles, circulation possible d'un élément à un autre de mème couleur, contraste évident entre les éléments.

III. Permutations figuratives.

Le procède de «mise en éléments permutables» des oeuvres du passe est beaucoup moins aisé quand il s'agit d'ceuvres figuratives dont on veut garder le caractère figuratif.

1. L'exemple ici présente (n°ll), à savoir le mélange d'une oeuvre de Van Gogh et d'une osuvre de Picasso, a requis deux conditions : que le sujet soit proche (bouquet d'un coté, nature morte de l'autre) ; que des raccords permettent le «fonctionnement gestaltique» de reconnaissance des formes chez le spectateur moderne, rompu à ce type de déchiffrement. Il y aurait donc un seuil de reconnaissance en-decà duquel le spectateur pourrait avoir une réaction de fatigue ou d'amusement dépréciateur, signalant qu'il ne sait plus s'il est dans la figuration ou l'abstraction.

Illustration n°ll

2. Les ceuvres de Ghérasim Luca, qui associent des éléments figuratifs très reconnaissables, comme une main ou un visage, et les mèlent à des éléments abstraits ou rendus abstraits par le morcellement, demeurent lisibles gràce à la taille des fragments qui introduisent un vrai morceau de réalité. Mais on est alors moitié dans le figuratif, moitié dans l'abstrait, un peu comme les cubistes, et les permutations introduisent du désordre.

Pour que les permutations soient possibles quand on prend une oeuvre figurative, il est nécessaire de découper plusieurs fois la mème oeuvre, en morceaux assez gros pour ne pas perdre la représentation des objets : on peut constituer des ensembles cohérents d'éléments permutables.

3. Si l'on prend des oeuvres cubistes, on obtient une amplification de la cohérence, au détriment de la lisibilité et du caractère figuratif de l'oeuvre ; on passe donc du cubisme analytique au cubisme synthétique, ou du cubisme synthétique à l'abstraction.

Si l'on tient à être figuratif, de nouveaux problèmes se posent. Les jeux d'enfants constitués de cubes sur lesquels on a colle des reproductions ne sont pas faits pour permuter; chaque face au contraire appelle celle qui flit sa voisine, comme dans un puzzle. En revanche, les livres où l'on associe, gràce à des lamelles, la tète d'un animai, le corps d'un autre et le bas d'un troisième[33], sont très appréciables : ils sont à la fois immédiatement lisibles et susceptibles de grandes métamorphoses. Il y a donc des possibilités là encore de réutilisation.

4. Si l'on coupé en lamelles une oeuvre, comme l'a fait Jean Margat pour la Joconde[34], et plus tard, Vanarski pour la Grande Odalisque d'Ingres[35], la Gestalt qui permet à reconnàitre la «bonne forme» fonctionne tant que les lamelles gardent un certain ordre par rapport à l'originai, mais devient plus problématique quand les lamelles sont mélangées de facon plus anarchique. Si on veut créer un processus combinatoire, il est bon, pour ne pas se heurter à certaines incohérences, de respecter des contraintes de bordure, de rythme, de proportions ou de structure. Il faut donc créer des fragments qui permettent des permutations lisibles, en tenant compte du fait que la combinatoire de formes, réalistes ou non, est d'autant plus feconde qu'elle entrarne, elle aussi, le plus de diversité possible, tout en maintenant haut l'exigence de cohérence. Si l'on répète à peu près la méme image, il est certain que l'on peut associer facilement les images créées, mais la ressemblance des débuts se traduira dans l'oeuvre où elle s'accumule de facon ennuyeuse. Or c'est le passage d'une forme donnée à une autre vraiment differente qui est intéressant. N'est-on pas saisi devant ces oeuvres anciennes, peintes sur des surfaces ondulées, qui donnent des images très différentes selon qu'on les regarde de face, du coté gauche ou du coté droit (relief réutilisé par Agam pour des oeuvres abstraites) ? Il semble donc intéressant de combiner des aspects très différents de la réalité.

5. On peut produire, avec des éléments qui se combinent, le passage d'un paysage luxuriant à un désert. Des lamelles peintes à l'endroit et à l'envers montrent ces deux aspects de la réalité. Et en retournant progressivement ces lamelles, on mélange de facon harmonieuse les deux images jusqu'à substituer l'une à l'autre (n° 12 et n° 13).

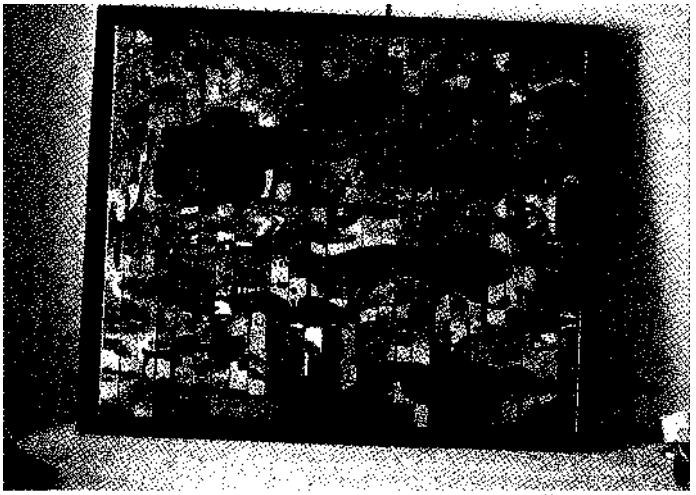


Illustration n°12

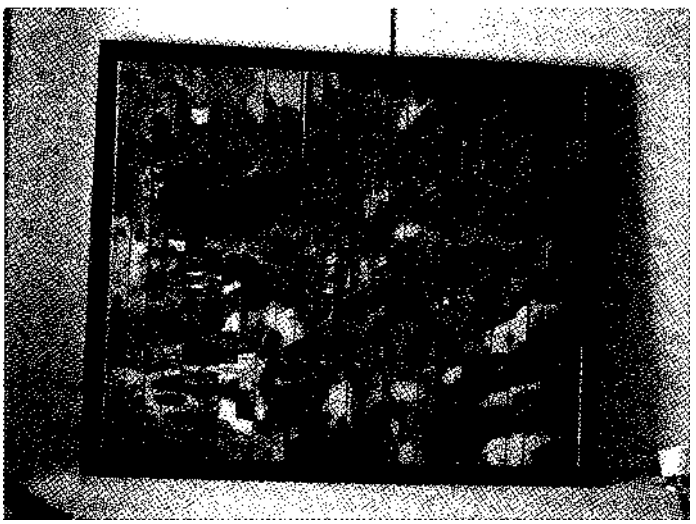


Illustration n°13

6. Si l'on trouve des tableaux où les éléments formels sont bien distincts, on peut remplacer des éléments figuratifs par d'autres, des personnages par d'autres, ou mème par des animaux ou des objets, transformant

une scène animée en nature morte. Transporter des personnages du passe dans des peintures représentant le monde moderne (ou l'inverse) peut donner des images surréalistes, comme chez Delvaux ou Magritte.

7. Si l'on reprend l'exemple des signes forts, on peut distribuer des personnages en noir ou des objets dans un espace plus ou moins irréel, repris d'une peinture ancienne ou créé de toutes pièces, decompose ou non (comme l'a fait Magritte).

En fait, ces exemples montrent que l'on joue avec la réalité, que l'on a tendance à la tyranniser et qu'en ce qui concerne la peinture figurative, si l'on veut rester réaliste, les problèmes de continuité et de cohérence sont aussi complexes que dans la langue, mème s'ils ne relèvent pas des mèmes règles. C'est pourquoi on est tenté par des systèmes qui permettent des permutations partielles.

IV. Reprise et redistribution totale ou partielle des éléments d'un ensemble donne

L'on en arrive à divers cas de redistribution d'éléments:

1. On peut partir d'une composition géométrique (ou autre) qui servirà de base, que l'on répétera autant de fois qu'on le voudra (n°14), et ajouter à ces «bases» un nombre limite d'éléments formels capables de tirer l'ensemble vers un sens figuratif : par exemple, ici, une foule[36] (n°15). Ce procède, qui opere donc la mutation d'une organisation donnée, est appelé «poesie spanale» par Isabelle Dubosc. L'on a ici quelque chose qui rappelle la fameuse technique roussellienne des «deux phrases presque identiques»[37] : on garde le maximum d'éléments, et l'on en change un minimum. On peut d'ailleurs essayer de transposer ce système à la création poétique sous la forme suivante : faire un poème à partir d'un vers que l'on répète, mais qu'il faut transformer radicalement en y ajoutant par exemple un minimum de lettres.

Illustration n°14

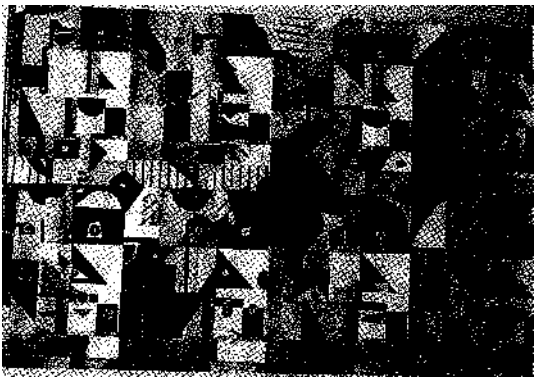
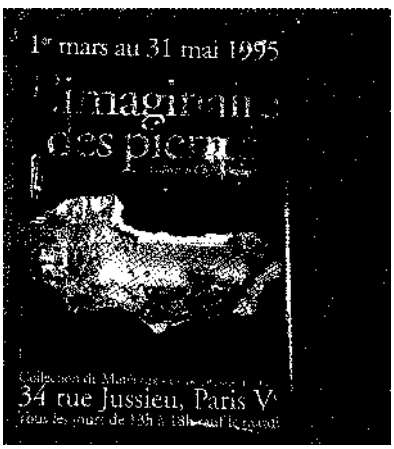


Illustration n°15

2. On peut partir d'une même image (ici, une affiche, n°16) que l'on découpera de plusieurs facons différentes et dont on réassemblera chaque fois les fragments d'une facon differente : raffiche utilisée ici a été transformée en une scène de carnage, puis en une scène de contemplation. (n°17 et n°18). Ce qui montre que l'on peut utilement travailler sur des éléments faisant partie d'un même tout, sans rien y ajouter, cornine cela se fait aussi parfois en littérature, lorsque l'on s'astreint à écrire un nouveau texte avec le seul lexique d'un texte-source. Mais, en art plastique, on a le droit de découper les formes que l'on veut : les éléments utilisés, plus malléables que les mots, pourront être différents à chaque organisation. Cependant, comme en littérature, l'effet de surprise est grand, car on ne s'attend pas à des modifications aussi importantes. Et la fantaisie de l'oeuvre nouvelle est d'autant plus appréciable qu'elle utilise de facon plus inattendue le matériau de l'oeuvre source.



ll'..iSl!".U!'. a iti

Illustration n°17

Illustration n°18

3. On peut transformer une oeuvre figurative en y ajoutant ou en retranchant certains éléments, comme l'ont fait Dali ou Duchamp... On peut aller plus loin et apporter à un personnage peint des modifications systématiques, comme l'a fait Jean Margat avec la Joconde[38].

4. On peut, sans aucunement toucher aux éléments, obtenir une sorte de «combinatoire optique», à condition que le tableau comporte une superposition de sens (n°19). Le spectateur distinguerà, en un mème morceau du tableau, soit une forme, soit une autre, et cette possibilité ira se répétant; il découvrira donc, suivant qu'il privilégiera tei ou tei aspect, une multitude de tableaux différents. On a là une amplification de l'effet produit par tout tableau complexe, comportant une part de mystère, ce qui est le cas des

grandes osuvres. Il en va de mème dans Pexemple de «poesie spatiale» présente plus haut : on y voit tantót des visages, tantòt des animaux, mais jamais toutes les formes iìguratives ensemble.

V Mariage entre littérature et art plastique

L'on en attive enfin, après ce long cheminement, au mariage concret entre littérature et art plastique. On pense bien entendu immédiatement aux nombreux cas où de grands peintres ont illustre des osuvres littéraires, et à ce qu'on appelle généralement «livres d'artistes»[39]. Mais on trouve aussi bien d'autres cas de mélange plus ou moins étroits entre texte et image. Les plus intimes de ces mariages étant ceux où le texte se fait image, comme dans les calligrammes, les pictogrammes de Queneau[40] certains collages où le texte forme une composition, ou bien encore les productions des lettristes[41].

Isabelle Dubosc a mis au point des alphabets figurés, dont les «lettres» sont fabriquées à partir de formes géométriques et de couleurs simples. En transposant dans ces nouveaux alphabets certains textes qui reposent sur des manipulations littérales, comme les poèmes hétérogrammatiques de Perec[42], on obtient des tableaux nouveaux (en noir et blanc ou en couleurs, n° 19).

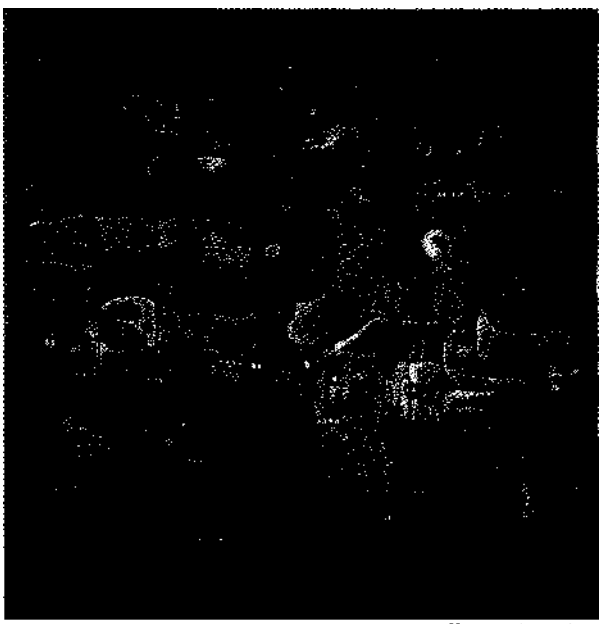


Illustration n°19

En ce qui concerne les *Cent mille milliards de poèmes,* elle propose un rouleau dont chaque partie mobile porterait, placés en des rectangles dùment décorés et associés sur la bande placée sur le rouleau, tous les premiers vers, puis tous les seconds et ainsi de suite. Ce qui permet de voir d'un seul coup d'oeil, ou presque, l'ensemble des poèmes de Queneau de les recomposer à volonté en créant de nouvelles organisations formelles et colorées. La mobilité peut ainsi servir à rendre la poesie lisible.

Conclusion

Comme on a pu le voir sur une sèrie d'exemples précis, littérature et arts plastiques, s'ils ont incontestablement des points communs qui les relient, ne manipulent pas de la mème facon, ni avec les mèmes résultats, leurs éléments spécifiques : les éléments plastiques, non soumis aux obligations qui sont celle du langage, apparaissent comme beaucoup plus souples, plus favorables donc à des jeux de hasard. N'oublions pas cependant l'importance du rôle des écrivains, l'audace par exemple des lettristes qui ont entrarne la littérature sur les voies de l'abstraction

On a beaucoup proclamé, ces dernières années, que l'art était mort, à commencer par la peinture. Ce qui nous apparaìt au contraire, et que les manipulations ici évoquées mettent en évidence, c'est qu'il risque de proliférer, en mariant les genres, les époques et les disciplines. Mais ces manipulations éclairent aussi le besoin de bases solides permettant de créer avec lucidité des ceuvres cohérentes.

Notes

1 Lucrèce, *De la Nature,* I, 824-827.

2 G. Perec, *Un homme qui dort.*

3 Entretien avec P. Fardeau, *France nouvelle,* 1744, avril 1979, p. 46.

4 Une approche dont, notons-le au passage, les auteurs de ces très utiles compilations baptisées «concordances» ont su tirer les conséquences, puisqu'ils prennent soin de relever et de classer dans l'ordre alphabétique la totalité des mots employés dans une oeuvre donnée, ou par un auteur donne.

5 Voir Anne-Marie Christin, «De l'image à l'écriture », *La lettre du Département SHS,* revue du CNRS, n°60.

6 Francois Le Lionnais, « A propos de la littérature expérimentale », in R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes,* Gallimard, 1960 ; *oeuvres complètes,* I, Plèiade, 1989, 345

7 Bernard Magne, *Esquisse d'une typologie de la littérature combinatoire* , Université de Toulouse Le Mirail.

8 «Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », Oulipo, *La littérature potentielle,* Idées/Gallimard, 1973, 43-57. Voir aussi Claude Berge et Eric Beaumatin, « Georges Perec et la combinatoire', *Cahiers Georges Perec,* 4, 1990, p. 83-96 ; Claude Berge, *Raymond Queneau et la combinatoire,* La Bibliothèque oulipienne, n° 89.

9 Voir son *Dictionnaire des mathématiques,* PUF, 1979.

10 Sur l'usage du carré bilatin dans *La Vie mode d'emploi,* voir les indications contenues dans

Le Cahier des charges de La vie mode d'emploi. Notons au passage que l'expression « bicarré latin » semble s'étre imposée, au moins chez les perecquiens, aux côtés de l'expression carré bilatin, seule connue des mathématiciens.

11 Voir le doublé tableau que les Oulipiens appellent «Table de Queneleiev», in Oulipo, *Alias de littérature potentìelle,* Idées/Gallimard, 1981, 73-77.

12 L'article cité de Beaumatin et Berge montre toute la complexité de l'usage de la combinatoire chez Perec : «plus qu'un outil de modélisation, bien autre chose qu'un moyen de mise en forme» *{Cahiers Georges Perec,* 4, 1990, p.96).

13Vòir l'article cité plus haut «Pour une analyse potentìelle de la littérature combinatoire ». Distinction souvent reprise depuis : voir par exemple Bernard Magne, *Esquìsse d'une typologie de la littérature combinatoire.* Notons que C. Berge mentionnait aussi la possibilité d'une « poesie fibonaccienne », qui ne semble pas avoir connu de développement.

14 On sait que Perec a surtout travaillé sur des formes particulières de l'anagramme, l'hétérogramme (voir *Alphabets* Galilée, 1976, *La Clóture,* Hachette, 1980) et le palindrome (voir Oulipo, *La littérature potentìelle,* 101-106).

15 Marc Petit, *Poètes baroques allemands,* Maspéro 1977, p. 122-123

16 *Ibìd,* p. 124.

17 *Ibid,* 333.

18 R. Queneau, *Entretìen avec Georges Charbonnier,* Gallimard, 1962, 111.

19 On retrouve là comme un reste, une trace lointaine de l'enthousiasme ambitieux dont le jeune Leibniz faisait preuve dans sa *Dissertano de Arte combinatoria* de 1666.

20 G. Pestureau, « Cent mille milliards de bretzels dans la biosphère », Temps mèlés, n° 150+25-26-27-28, mai 1985, 40-48, cité par Claude Debon dans le tome I des (Euvres de Queneau dans la Plèiade, 1317-1318.

21 Tout récemment, une réédition des *Exercices de style,* Gallimard Jeunesse, 2002 a été concue pour permettre des lectures multiples.

22 Georges Perec, *81 fiches-cuisine à l'usage des début ants,* dans *Penser/Classer,* Hachette, coli. Textes du XXe siècle, 1985 (une recette de cuisine qui comporte 4 étapes et où l'on a 3 choix pour chacune des étapes) .

23 «243 cartes postales en couleurs véritables », *L'infra-ordinaire,* Seuil, 1989, 33-68. un message comporte 5 éléments et on a 3 choix pour chaque élément.

24 Editions Les impressions nouvelles, 1996. (un poème se compose de 4 éléments et on a 8 choix pour chaque élément). Mais, comme le remarque justement Bernard Magne dans sa préface, dans ce recueil, e'est au lecteur de construire son poème en sélectionnant chaque strophe dans l'un des huit poèmes proposés.

25 Voir *L'oeil d'abord, Cahiers Georges Perec,* n° 6, ed du Seuil, 1996.

26 Jacques Roubaud et Christian Boltanski, *Ensembles,* ed. 9 février, 1997.

27 *Le Chàteau des destins croisés,* Seuil, 1976.

28 Sur le problème plus general du rapport du visible et du lisible, voir *La licorne* n° 35, l'image generatrice de texte de fiction.

29 R. Queneau, *Cent mille milliards de poèmes, (Euvres complètes,* I, Plèiade, Gallimard, 1989, 345.

30 Jean Margat, *Bizarre* , mai 1959.

31 M. Bénabou, «Un aphorisme peut en cacher un autre», *Biblìothèque Oulìpienne,* I, Seghers, 1990.

32 Rappelons la remarque de Queneau : « la peinture de Miro est une écriture qu'il faut savoir déchiffrer» dans «Miro ou le poète préhistorique», *Bàtons, chìffres et lettres,* Gallimard, 1965,311.

33 On retrouve ici l'exemple des *Tétes folles,* qui a inspiré Queneau.

34 Jean Margat, *Bizarre,* mai 1959.

35 Jack Vanarsky, «Lamellisation permutative», OUPEINPO, *Monitoires du Cymbalum pataphysicum,* n° 21, p. 44-48, qui propose un «glissement progressif vers la symétrie»

36 Créée en 1995, pour une exposition faite à l'Atelier «Ouvert sur rue». Il va de soi que le thème de la foule, du carnaval, du bestiaire, de la guerre ou de l'érotisme débridé, sont propices à Paccumulation des indices donnant sens à l'image.

37 Raymond Roussel, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres,* Pauvert, 1963, p.ll. On peut penser au poème-barre, propose jadis par F. Le Lionnais, dont le principe était de « mettre des rimes là où il n'y en a pas, et de ne pas en mettre où l'on en a d'habitude» Oulipo, *La littérature potentielle,* Idées-Gallimard, 1973, 235, ou aux «variations minimales» chères à Perec, voir «microtraductions, 15 variations discrètes sur un poème connu», *Change, 14,* 1973, p. 113-116.
38 Jean Margat, *Bizarre,* mai 1959.
39 Voir Francois Chapon, *Le peintre et le livre, l'àge d'or du livre illustre en France, 1870-1970,* Flammarion, 1987. Pour les livres qui associent peinture et poesie, Yves Peyré, *Peinture et poesie, Le dialogue par le livre,* Gallimard, 2001, préfère avec raison la formule «livre de dialogue».
40 R. Queneau, « Pictogrammes », *Bàtons, chiffres et leltres,* Gallimard, 1965, 275-284.
41 Voir par exemple Michel BUTOR, *Les mots dans la peinture,* 1969 ; Francis Edeline, « La spacialité, contrainte de la poesie lettriste », *Formules,* 4, 2000, 211-225.
42 Par exemple les poèmes d'*Ulcératìon.* Voir G. Perec, *La Clóture,* POL, 1980.

Regine Detambel

La contrainte du passe-partout

En 1959, à la galerie Daniel Cordier de Francfort, Henri Michaux, à qui l'on demande quelles sont donc ses intentions de frotteur, de gratteur et d'encreur, répond : « Je secoue ce qui n'est pas définitivement stable en moi et qui ainsi va pouvoir - qui sait ? - partir d'un mouvement soudain, soudain neuf et vivant. » Un autre mouvement, du nouveau, c'est ce que je cherche en jetant sur du papier couché brillant des flots d'encre de Chine et d'eau. Dans le but de réapprendre la lecture — ma facon de lire un texte ne me satisfait plus depuis quelques années — je promène un passe-partout — donc un passe, une fenètre, une ouverture — sur de larges nappes d'encre brune et sèche, puis j'en isole un fragment à lire passionnément puisqu'il est seul, nu et sans contexte. En somme, j'apprends le sacrifice des détails.

On se dira qu'un écrivain qui s'adonne à la peinture et prend le risque de s'exposer au regard des spécialistes en art, ce n'est pas si courant malgré Michaux, Klossowski ou Novarina. Mais, justement, je ne crois pas qu'il s'agisse là de peinture. Dans mon travail en tout cas. Ou alors il s'agissait déjà de peinture dans mes livres. Beaucoup d'écrivains disent qu'ils procèdent par juxtaposition de taches colorées.

Ce que je peux dire de mon travail pictural : j'étends les encres sur une plaque de verre, comme un photographe du XIX^{e} siècle, avec la main et le poignet, rarement le coude et l'épaule. Pourtant, je crois que je peins de tout mon corps tout de mème. J'utilise le noir de Tenere de Chine, le blanc des papiers divers et ce qui est plutòt pale, lave, dans l'acrylique et l'aquarelle. Je n'ai rien de plus grand que le format 60 x 80. Je préfère la couleur dans mes livres, le noir et le transparent (l'eau) dans mes tableaux.

Dans ma sèrie « Album », j'ai reinventò une sorte de technique photographique que j'ai pu lire chez Le Gray : des rais de lumière sur des fonds très bruns, sépia. Il s'agit d'encres plus ou moins diluées et qui prennent l'apparence de paysages montagneux, de ciels striés d'éclairs, de vagues déferlantes, de fonds sous-marins...

Je prolonge l'expérience de Fécriture, je la mouille, je la salis, je l'élargis. Face à l'écran de mon ordinateur, à mon clavier, depuis des années, j'avais hàte de toucher à nouveau du papier. La parution en Folio de *Graveurs d'enfance* est peut-ètre pour quelque chose dans ma décision de

montrer ma peinture. L'envie aussi de créer en un seul exemplaire. Un dessin est unique. Quand je travaille à illustrar, pour les éditions Fata Morgana, un texte d'André Pieyre de Mandiargues ou de Roger Caillois, je donne une sèrie de dessins originaux. Je ne proteste pas contre le fait que j'envoie mes romans par mèi à ., bien au contraire. Simplement c'est autre chose et je suis heureuse qu'il y ait maintenant les deux.

Retour au corps du papier. Et si c'était une manière de retour au corps par l'intermédiaire du papier. Je l'ai dit, je ne touche plus beaucoup le papier pour écrire mes livres. J'ai perdu aussi le contact avec la peau de mes patients. Je sais que le papier est une peau vivante ou morte, ou bien dans Pentre-deux, comme le vélin qui est une peau de veau mort-né. J'ai écrit «sur» le *Vélin* (Julliard, 1993).

Et puis, dans ma sèrie des *Abécédaires,* je jouis de pouvoir écrire sans rien dire. Un jus d'acrylique étendu à coups de pinceau de mousse me permet de tracer des pages d'écriture au kilomètre. Là aussi, le passe-partout s'impose et donne à ces pages un cadre, des limites, une marge. Je cherche, dans mes *Abécédaires,* à donner à voir des écritures diverses, en somme des échantillons larges et colorés de graphologue. Ce que je caresse : le projet de retrouver, par ces « Abécédaires » l'instant où notre écriture-bàton d'enfance rencontre soudain notre corps pubere pour devenir, à Padolescence, une écrirure personnelle, reconnaissable, signée.

J'écris vraiment dans ma sèrie « Émulsions ». Une émulsion est une impossible alliance. Mèler intimement l'eau du texte et l'huile de l'image serait une folie, une ambition risible puisque, depuis toujours, un lecteur et un spectateur sont deux êtres différents.

Ce qui me secoue le plus, c'est de voir en marche les bouleversements que l'écriture crée en moi. Je ne suis pas dupe, je sais que lorsque j'ai écrit la *Chambre d'écho* (Seuil, 2001) naissait l'envie de peindre, de devenir un écrivain qui peint. Dans la *Chambre d'écho,* une ancienne étudiante des Beaux-Arts trouve enfin sa voie dans la création artistique. Exploration, Crise, Transformation, ce sont les trois substantifs qui structurent ce roman en trois volets, comme dans les triptyques peints. Je suis repassée par là ensuite, comme si j'avais écrit, dans ce livre, les phases, le rituel d'initiation auquel j'allais moi-mème me soumettre.

Il faut, dit-on, atteler deux chevaux à chaque valve pour obliger à bàiller malgré lui le plus gros coquillage du monde. Mais si connaître n'était plus briser l'os pour sucer la moelle imprégnée de sang ou éventrer le coquillage, si connaître n'était plus disputer le noyau du fruit aux oiseaux et aux mulots, si connaître consistait surtout à lécher la nacre tiède du Grand Bénitier en lui donnant à voir le dessus de la langue et toutes les lèvres, à rader doucement la peau de la pèche, avec la palette apre des incisives, pour en aspirer le jus, échanger avec lui le sucre, le frais, l'acuite, alors nous dresserions face au monde le drapeau d'intelligence et la toque de

finesse qui nous servent de peau. Nous lirions du bout des doigts, du plat de la main, nous empaumerions les histoires et les théories, nous masserions les longues séquences, effleurerions des styles, et tous les romans s'achèveraient par une friction ou une caresse du tranchant.

A tâcher de lire en surface le chatoiement du sens, à connaître surtout la peau du livre, mais sans y plonger, sans mettre un point d'honneur à lui fouiller les viscères, j'en viens à me pencher surtout sur la large défroque de Tenere d'imprimerie, étalée, ouverte, déployée, déroulante. Et à faire de certaines de mes lectures un moment de peinture.

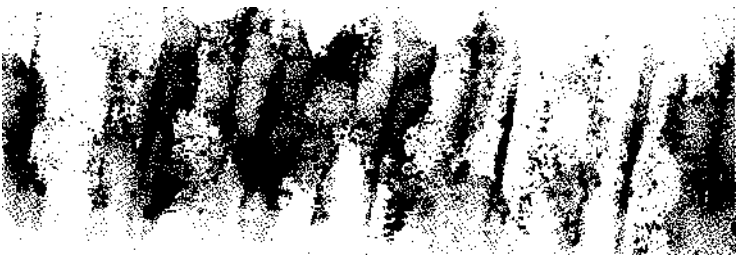
Ou l'inverse. Je peins pour lire. Je recrée la peau des livres en versant de Tenere sur une feuille de papier couché. J'apprends que le volume n'est pas tout.

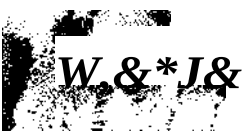
Je sais que je n'écrirai plus de la mème manière qu'avant la peinture. Mes flux d'encre diluée me servent désormais de provocateurs optiques. J'y vois autrement, je lis autrement. Il faudra probablement des années pour que je développe une vraie technique picturale. En attendant je sais que j'ai abordé là le premier mouvement d'une intuition où je vais bientòt trouver ce qui est mien.

Blason d'un corps

LA T&? K(/M«S Canne <W SlA«j>

Ligne àprefémur crayon



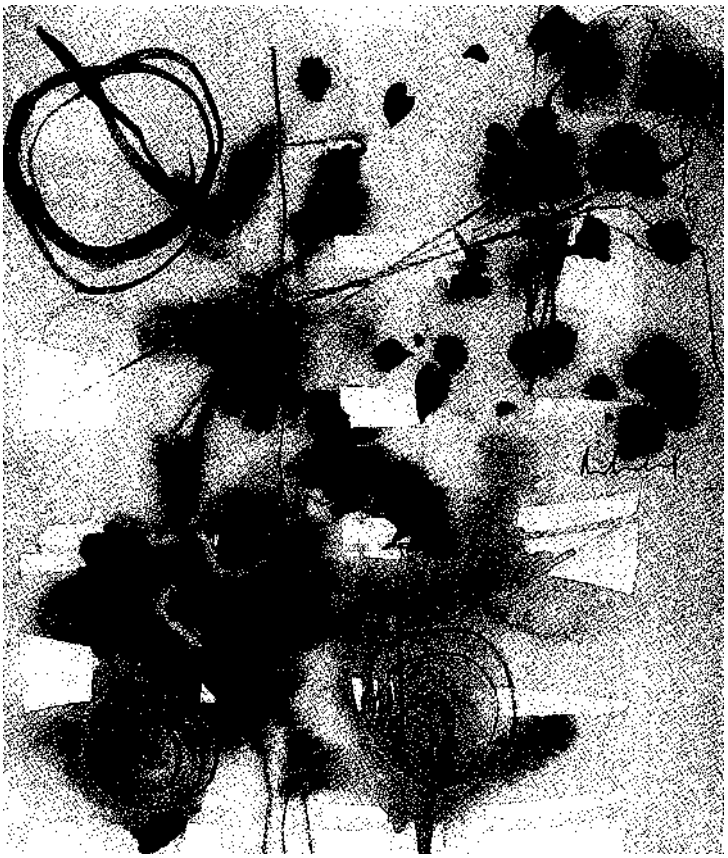


4 m

Abcdaire 1

Abcdaire 3

Album Le Gray



Lapirouette quefit Eva

Une interview d'Etienne Lecroart

Etienne Lecroart, memore de l'Oubapo, (Ouvroìr de Bande Dessinée Potentielle), est connu pour ses bandes dessinées palindromes, dont « Cercle Vicieux ». Comment devient-on memore de l'Oubapo ? Quelle est la formation d'Etienne et quelles filiations revendìque-t-il ? Les contraintes que s'imposent les oubapiens ont-elles quelque chose à voìr avec celles des oulipiens ? C'est ce que Philippe Bruhat, amateur éclairé de bandes dessinées et Elisabeth Chamontin, journaliste, sont allés lui demander pour Formules.

Formules : Auteur de bandes dessinées, est-ce un métier ?

Etienne Lecroart : Je dessine professionnellement depuis 1986 - mais je n'en vis *reellement* que depuis dix ans... et ce n'est pas en tant qu'auteur de bandes dessinées. Je suis en effet journaliste, et plus précisément dessinateur de presse : je crée des « dessins d'humour » pour plusieurs journaux. Les bandes dessinées, surtout les oubapiennes, ne suffiraient pas à me nourrir. Ceci dit, les dessins d'humour ont leurs contraintes aussi...

Formules : Quel est le lien de l'ensemble de votre travail ?

EL : C'est l'humour. J'aime les contraintes, les structures nouvelles dans la mesure où elles amènent quelque chose de drôle, de surprenant et permettent de sortir du déjà vu.

Formules : Quelles sont les oeuvres qui jalonnent votre parcours ?

EL : Mon premier recueil de dessins d'humour, *L'ère du Cornichon,* date de 1992. Quant à ma première « vraie » bande dessinée, intitulée *Pervenche et Victor,* elle date de 1994[1]. Elle part déjà d'une contrainte : en effet, les pages se plient Fune sur l'autre et le pliage révèle des textes et des dessins différents de ceux que Con peut lire avant la manipulation. Dans la première édition, le titre *Pervenche et Victor* devenait par exemple *Perverse et Vicieux* quand on pliait le rabat sur la première de couverture. Le procède avait déjà été utilisé sur des images uniques par Al Jaffee[2] pour *Mad,* ce que j'ignorais à l'epoque.

J'ai ensuite publié d'autres bandes dessinées dont deux au Seuil : *Et e'est comme ca queje me suis enrhumée,* et *Ratatouille,* qui sont toutes deux basées sur des structures formelles assez fortes. Puis *Cercle vicieux,* et bientót *Le Cycle*[3] à l'Association.

Auparavant j'avais fait quelques travaux «pré-oubapiens », comme *Pat et Tic* (éditions Hors-Gabarit), un flip book avec deux personnages indépendants qui se font des papouilles ou se tapent dessus, selon l'endroit où Fon met le pouce pour feuilleter les pages.

Ou encore *La Vîe exemplaire de Saint Sinus* (éditions Cornélius) dans lequel j'avais détourné des gravures de Diirer pour créer la vie imaginaire de Saint Sinus. L'éditeur avait trouvé des techniques pour vieillir le papier de manière à faire ressembler ce livre à un vrai manuscrit ancien.

Ces bouquins ont été faits avant que l'Oubapo n'existe, mème si certains ont été publiés après sa naissance. *L'Astrophago-typologie à la portée de tous,* lui, n'a jamais été publié. Les pages sont découpées en trois dans la hauteur ; le lecteur affiche les signes du zodiaque occidental et chinois qui lui correspondent ainsi que son plat préféré, et son portrait apparaìt, avec un texte décrivant son caractère et le conseil de l'astrophago-typologue. C'est exactement le mème principe que « mille milliards de poèmes ».

C'est seulement après ces premières réalisations que plusieurs personnes m'ont fait découvrir le travail de Raymond Queneau et de POulipo, ce que je connaissais fort mal à l'epoque. Je croyais nai'vement avoir tout découvert, mais malheureusement on n'invente que rarement. Il y a toujours quelque chose qui ressemble à ce qu'on a fait et qui a été fait avant.

Formules : Quelle est votre formation et comment ètes vous entré à l'Oubapo ?

EL : J'ai fait les Arts Déco à Paris, section Presse-édition. Mais ce n'est pas aux Arts Déco que j'ai eu des cours de bande dessinée.

Coté littéraire, je n'ai pas vraiment de formation. Je me suis bien sur interesse à l'Oulipo, mais je suis un lecteur modeste. Je consacre déjà une grande partie de mon temps de lecture à lire la presse pour mon travail.

Le lien avec l'Association[4] s'est fait quand Jean-Christophe Menu m'a été présente par un ami, Charles Berbérian[5]. J'y ai réalisé ma première bande dessinée en 1992 à l'epoque mème où ils étaient en train de créer l'Oubapo. Si je n'étais pas à la première réunion de l'Oubapo, j'étais présent à la deuxième et depuis je crois que j'ai assistè à toutes.

Formules : Pourtant vous vous différenciez de la majeure partie des créations publiées par 1' Association, comme les BD autobiographiques.

EL : Effectivement, ma facture est certainement plus classique que la plupart des livres de l'Association mais je m'y sens bien. J'aime leur style, je trouve certaines de ces bandes dessinées magnifiques. L'autobiographie ne

m'a pas tenté pour l'instant... J'aime jouer avec les strucrures narratives, ce qui m'amène à autre chose.

Formules : Écrivez-vous tous vos textes ? Avez vous déjà travaillé en tandem ?

EL : J'écris tous mes textes et je ne travaillé quasiment pas en tandem. Si je le faisais, ce serait d'ailleurs plutót avec un dessinateur qu'avec un scénariste ! En effet si j'adore dessiner, c'est surtout la création de l'histoire qui m'intéresse. Lewis Trondheim, en voyant un petit palindrome de 3 pages que j'avais fait dans la revue *Lapin* de l'Association, m'a un jour propose d'écrire pour lui un livre palindrome, qu'il aurait dessiné. Mais le projet m'avait pam à l'epoque impossible. Puis j'y ai réfléchi posément et j'ai décide de le faire tout seul, peut-ètre par crainte de m'en sentir dépossédé. Et c'est ainsi qu'est né *Cercle vicieux.*

Formules : Avec *Cercle vicieux,* vous avez été le premier à utiliser la structure du palindrome en bandes dessinées ?

EL : Non, j'ai eu quelques précurseurs. Je pense notamment à « Nogegon » de Schuitten *(prononcez skeuiterì),* qui a une structure de palindrome. Certes, elle n'est pas aussi stricte que la mietine, dans la mesure où seules les images se répondent en miroir.
Il y a eu aussi les fameux *Upside down* de Gustave Verbeek[6] : il s'agit d'une bande dessinée qu'il faut retourner pour en continuer la lecture . On peut voir de lui un épisode assez fabuleux, reproduit dans « l'Oupus 1 » de l'Oubapo. Une image d'un coté représente un homme qui apporte un poisson sur une ile, de l'autre une mouette qui mange une enfant[7]. Et ca date de 1904 !

Formules : Quelles sont les difficultés à surmonter pour faire une bande dessinée palindrome ?

EL : Il y a en a beaucoup ! Je prends un exemple trivial : si vous représentez des gens qui mangent, ou boivent un verre, vous ne pouvez pas les faire régurgiter ! De mème s'ils meurent ou recoivent un coup, la situation ne peut pas ètre la mème avant et après. Certe dernière difficulté a d'ailleurs été le point de départ de mon histoire *Cercle vicieux.* J'ai voulu travailler à la résolution d'une situation de ce type tout en conservant la cohérence de l'histoire. Ceci afin d'éviter d'obtenir une histoire un peu piate, qui se morde la queue, ce que gènere souvent certe contrainte. Je pouvais certes jouer sur l'ambigui'té de certains mots ou de certaines situations, mais dans ce cas je voulais qu'il se passe aussi quelque chose au niveau visuel.
Un étudiant en video m'a propose d'adapter certe bande dessinée en film. Chaque case pouvant ètre en effet considérée comme une scène, il s'agirait donc d'un palindrome de scènes. A ma connaissance il n'y a pas encore de

films entièrement palindromes, ou peut étre des courts métrages expérimentaux ?
Il existe par contre des films montés à l'envers comme *Memento*. Dans le domaine littéraire ca existe aussi : *la Fiòche du Temps* de Martin Amis est un livre construit à l'envers. La vie du héros commence à sa mort et on arrive jusqu'à sa naissance après toutes sortes de péripéties. Il s'avérera qu'il a été un médecin nazi pendant la seconde guerre mondiale. Un livre étonnant.
J'ai d'ailleurs travaillé, après la lecture de ce livre, à l'application à la bande dessinée de ce principe pour la réalisation d'un exercice oubapien à paraître en mars dans l'Oupus 2. C'est un exercice d'expansion intitulé « Hors champ » propose par Francois Ayroles. Il s'agit de « gonfler » une planche de 6 cases dessinée par lui pour en faire 6 planches de 6 cases. La contrainte supplémentaire que je me suis donc fixée est que chaque case soit antérieure à la précédente.

Formules : Quand vous créez une bande dessinée palindrome, que vous vient-il en premier à l'esprit : l'image ou les mots ?

EL : Les mots. Comme je vous le disais je suis un scénariste avant tout. Je fais certes des petites cases, mais c'est l'écriture qui est le point de départ. Je cherche ensuite une facon intéressante de mettre ces mots en images. Lorsque je m'attaque à un « upside down » dans lequel c'est vraiment l'image qui est centrale, cela me demande un enorme boulot. (Cf. *Le Peni La Maine,* dessin d'humour à la fois « upside down » et ambigramme).

Formules : Utilisez-vous une matrice pour fabriquer vos scénarios ?

EL : J'ai évidemment des cahiers des charges et des « bidouillages » divers pour mettre au point mon travail. Souvent les personnes qui les voient ne comprennent pas sur quoi je travaille : ce sont des colonnes avec des croix, des piles de bouts de papiers reliés...

Formules : Vous parlez toujours de bande dessinée et jamais de BD. Quelle différence faites-vous entre les deux expressions ?

EL : Le terme « BD » a une connotation péjorative evidente, c'est pourquoi je lui préfère celui de « bande dessinée ». C'est aussi une des revendications de l'Association qui veut sortir de l'image « post-adolescente » qui colle à la bande dessinée. On parie d'ailleurs toujours d'« albums » et jamais de « livres » quand on parie de bande dessinée ! Un album n'est qu'un simple recueil d'images qui ne mérite pas le statut de livre... Parler d'un « univers BD » à propos d'un film, par exemple, reste plutòt dévalorisant. Pourtant les choses ont vraiment évolué. Il existe aujourd'hui de nombreuses oeuvres très intéressantes qui prouvent la maturité de la bande dessinée contemporaine. Mais je suis étonné de constater qu'elles restent confinées dans un petit univers. On ne voit jamais ou très rarement de grands débats à la télévision ou à la radio autour de la bande dessinée, mobilisant des personnalités qui prennent parti, comme on en voit à propos de cinema, de littérature ou de peinture. Et quand il y en a c'est presque toujours pour de mauvais prétextes : une adaptation d'une oeuvre littéraire en bandes dessinées par exemple.

Formules : Que lisiez-vous enfant et quels ont été vos modèles ?

EL : J'ai lu tout Tintin bien sur, puis Gotlib et les auteurs qui travaillaient dans *Pilote* autour des années 70 : Fred, Gébé, Cabu, Alexis, Reiser, etc. Ensuite Goossens. Surtout Goossens.
On constate qu'il y a déjà des utilisations de contraintes dans tous ces classiques. Par exemple beaucoup d'auteurs de bande dessinée ont pratiqué la contrainte de l'histoire muette, comparable au lipogramme, ou de l'itération iconique. Fred et Gotlib ont notamment expérimenté de nombreux jeux avec les structures de la bande dessinée. Fred a par exemple utilisé le « trac » du personnage qui se balade dans les cases. Gotlib dans une histoire de Gai Luron jouait avec les 2 còtés de la page : Gai Luron recoit un seau d'eau lance de l'autre coté d'un mur - et de la page -, la page formant le mur entre les deux scènes. C'est simple, mais efficace !

Formules : Dans l'épisode 5 du comix américain *The Sensational She HuW* de John Byrne, para il y a environ 10 ans, on trouve aussi ce genre d'exercice.

EL : Il faut aussi citer le travail pré- et para-oubapien de Marc-Antoine Mathieu. Certes Mathieu ne fait pas partie de l'Oubapo, mais il en est très proche, et je sais qu'il suit nos travaux de près. Dans *L'Origine* (1990) on voit une page avec une case vide qui manque, ou plutòt qui est remplacee par un trou dans la page par lequel on voit la suivante. Quand on tourne la page, on voit la page précédente, il y a donc deux moments qui se répètent. C'est ce qui est amusant dans la bande dessinée. On peut se permettre ce genre d'effet sur l'espace et le temps de facon evidente. Il y en a beaucoup d'autres, comme celui qu'utilise Hergé dans *Tintivi au Tibet,* avec le mème panoramique pour plusieurs cases.

Formules : Partagez-vous les analyses de Scott McCloud[9] sur le support des bandes dessinées ?

EL : Oui. Elles m'ont servi, j'ai pensé à lui en créant mon dernier bouquin. Il observe en effet comment se construit une bande dessinée, et notamment le coté *ellipse temporelle* entre deux images, certe illusion du temps que crée la bande-dessinée. Il y montre quelques exemples d'aberrations spatio-temporelles que peut créer aisément un dessinateur. Par exemple un doublé strip de Matt Feazell : un type pèche à la ligne son propre billet situé dans la case du dessous et qu'il tend pour payer son repas. Du coup il n'a pas d'argent pour payer, età, etc. J'ai utilisé un peu le mème principe dans *Le Cycle* où j'introduis des perturbations dans les cases, comme un personnage sortant la main de sa case pour explorer l'espace inter-iconique, et qui du coup met la main aux fesses d'une dame située derrière lui dans la case. Ce sont de petites perturbations de l'espace-temps que seule la bande dessinée peut permettre, et qu'il est curieux de ne pas voir plus exploiter. Il est tellement amusant d'expérimenter tout ce que cela peut donner !

Formules : Existe-t-il des écrits théoriques comparables faits par l'Oubapo ?

EL : Le seul vrai, c'est celui de Thierry Groensteen parus dans POupus 1 de l'Oubapo qui recense les plagiats par anticipation et établit une première classification des contraintes ; à l'epoque de son analyse le terrain était peu débroussaillé mais elle est toujours valable, méme si des contraintes non explorées Font été depuis.
Il recense également beaucoup d'effets impossibles à créer en littérature ou autrement.

Formules : Avez-vous exploré toutes les contraintes explorées par l'Oulipo ?

EL : Pas toutes évidemment, il y en a encore. Et certaines purement littéraires ont peu d'intérèt à èrre transposées.

Avec JC Menu, nous avons exploré la contrainte du « tireur à la ligne » parue dans l'Oupus 1. C'est vraiment une contrainte faite pour nous. Je travaille actuellement à une variante de cette contrainte. En fait il s'agit de créer avec la mème structure une seule et mème histoire. J'intercale des cases entre des cases, fa gonfie comme une boule de neige. Je suis d'ailleurs à la recherche un système d'indexation informatique pour que je n'aie pas à recopier mes cases et pour que les cases identiques se modifient toutes lorsque j'en modifie une. Il me faudrait une representation de page avec un gaufrier simple (6 cases). J'aurais besoin d'un générateur, qui peut n'être que de texte. Il me servirait simplement à la construction de la bande dessinée, que je ferais ensuite à la main.

Formules : Que donnerait par exemple la contrainte « S + 7 » ?

EL : *Killoffer,* de l'Oubapo, l'a réalisée dans l'Oupus 1. Mais c'est une contrainte très lirtéraire. Il l'a fait de deux manières ou plutòt comme une planche avec deux versions : un premier « S + 7 » est applique au texte, puis un autre à tout ce qui était représenté dans l'image. Il a pour cela remplacé des éléments de cette image par des éléments obtenus par S + 7 : la « carte » sur le mur devient une « carthaginoise », etc. Il a conserve les personnages initiaux. Les onomatopées ont été permutées par la méthode L + 7.
On peut certes reprendre les contraintes de texte et les appliquer aux textes des images mais je trouve plus intéressant de les transposer. Quand j'ai étudié mon premier palindrome dans *Lapin,* j'avais fait au départ un palindrome de texte puis j e me suis dit ce serait plus riche de faire un palindrome de cases.

Formules : La mise en abyme est-elle utilisée ? Par exemple une bande dessinée où le personnage rencontrerait son auteur (comme dans le *Voi d'Icare* de Queneau).

EL : Oui, beaucoup de dessinateurs ont fait fa. Marc-Antoine Mathieu par exemple. Son héros recoit une page de son histoire avant qu'elle ne se produise. A un autre moment on voit l'auteur brùler la planche. Matt Konture, de l'Association, a aussi utilisé ce procède de confrontation entre le personnage et l'auteur lui-mème.. Moi-mème, je Putilise dans mon prochain livre. Et il y en a d'autres.[10]

Formules : Et la description de la contrainte dans l'oeuvre contrainte ?

EL : Oui, on peut dire qu'il y a de fa dans *Cercle vicieux* puisque le sujet de cette bande dessinée palindrome est la mise en marche d'une machine à remonter le temps. Au moment de la case centrale, là où le palindrome se retourne, les personnages pensent que la machine fonctionne et puis non,

ils se rendent compte qu'elle ne marche pas... Quoique... puisque c'est un palindrome, peut èrre que si quand mème...

Formules : Avez-vous essayé de faire des ambigrammes (textes lisibles à l'endroit et à l'envers) ?

EL : J'ai découvert les ambigrammes récemment, lors de la fète du palindrome à Lille le 20/02/2002, gràce à Gilles Esposito-Farèse. J'ai alors réalisé les ambigrammes de tous les noms des membres de l'Oubapo. Ainsi que du mot Oubapo. J'ai aussi créé, notamment pour la revue *Politis,* quelques dessins d'actualité avec ce principe de réversibilité.

Formules : Avez-vous réussi à transposer le lipogramme ?

EL : On cherchait comment le transposer autrement que de facon purement littéraire. De quoi s'agit-il sinon d'enlever des éléments essentiels ? Si c'est ca, beaucoup de dessinateurs ont fait des lipogrammes sans le savoir ! En enlevant les bulles, en se débrouillant pour qu'on ne voit jamais les personnages, ou qu'ils soient réduits à des points, ou en supprimant totalement l'image (scène de nuit par exemple). Thierry Groensteen a propose de créer un western sans cow-boy ni arme à feu... Cela reste encore à faire.

Formules : Ou une bande dessinée sans cases ?

EL : Cela existe. De nombreux auteurs y ont eu recours. Reiser par exemple. D'autres, comme Marc-Antoine Matthieu ou Fred ont fait sortir leurs personnages des cases.

Formules : Pourrait-on transposer la fugue en bande dessinée ?

EL : Ah oui. Ce serait intéressant ! A voir.

Formules : Qui sont les membres de l'Oubapo ?

EL : Nous sommes neuf actuellement. Pas mal de gens y sont passés, mais nous sommes neuf, ou huit selon que Fon compte ou pas Thierry Groensteen qui s'est mis en congé de l'Oubapo *{comme pour l'Oulipo, on ne peut pas en effet démissionner).* Les membres sont désignés par cooptation.
Il y a donc : Anne Baraou (qui vient de sortir avec Sardon à l'Association une « BD-dés » magnifique : *Coquetèle* générant 1296 strips), Lewis Trondheim, Thierry Groensteen, Killofer, Jean-Christophe Menu, Gilles Ciment, Jochen Gemer (qui vient de sortir *TNT en Amerique* aux éditions de l'Ampoule, une relecture étonnante d'un l'album d'Hergé), Etienne Lécroart, Francois Ayroles.

Nous gravitons tous plus ou moins autour de l'Association. Nous envisageons la possibilité d'elargir notre groupe. Plusieurs personnes ont été approché : Marc-Antoine Mathieu, dont nous parlions, F'murr, Olivier Douzou, Benoît Jacques... Il y a aussi un auteur aux Etats Unis, Matt Madden[11], qui s'intéresse beaucoup à POulipo et l'Oubapo : il a fait des exercices de style à la Queneau sur une histoire très simple et utilise certaines de nos contraintes. Il y a Sergio Garcia qui a fait des bandes dessinées avec des circulations croisées dont une sur le thème du petit chaperon rouge pour *Comix 2000* (oeuvre collective de l'Association). Il a fait avec Lewis Trondheim *Les Troìs chemins,* un livre pour enfants avec plusieurs personnages. *Les Trois chemins* sont représentés sur chaque double-page, sans cases, comme une sorte de carte très simple. Les personnages se croisent, chacune de leurs histoires interagit avec celle des deux autres.

Formules : Quelles sont les prochaines parutions oubapiennes ?

EL : Un recueil de nos travaux paraitra en avril : l'Oupus 2 de l'Oubapo *{le 1 et le 3 sont déjà parus).* Nous préparons aussi un exercice à plusieurs auteurs entre deux festivals en avril et une expo collective à la Galerie Anne Barrault (22, rue Saint Claude, 75003 Paris) du 24 avril au 31 mai. C'est dans l'Oupus 2 que doit parante l'itération iconique ci-contre : « Caractériel ». J'y utilise la mème contrainte que Perec dans sa pièce *Les horreurs de la guerre.* Il y a à la fois une contrainte formelle et une contrainte littéraire, et cela a l'air de fonctionner car je l'ai fait lire à mes amis oubapiens qui n'ont rien remarqué ! J'ai d'ailleurs note que le dessin fait souvent passer la contrainte plus facilement inapercue.

Formules : Y a-t-il des liens entre l'Oubapo et l'Oupeinpo ?

EL : Pas vraiment. Nous nous sommes croisés, mais sans plus.

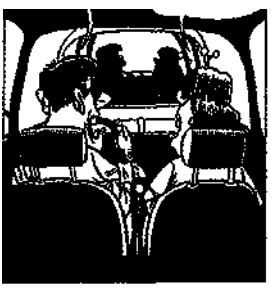
Formules : Avez-vous des projets en commini avec les autres ouvroirs ?

EL : Il y a bien un grand projet commun à tous les ouvroirs, un projet de pièce de théâtre, je ne sais pas si je dévoile un secret ou pas. Cela risque de rester un projet, tellement c'est enorme. Il y a contrainte sur contrainte sur contrainte. Chaque ouvroir apporre son grain de sei. Nous devrions travailler sur les costumes, je crois.
Le problème, avec les contraintes, c'est que l'idée est souvent plus belle que sa réalisation. Le résultat est souvent en deca de ce qu'on en attendai! Il y a comme ca de nombreux projets qui traînent et n'aboutiront peut-ètre jamais.

Propos recueillis par Elisabeth Chamontin et Philippe Bruhat.

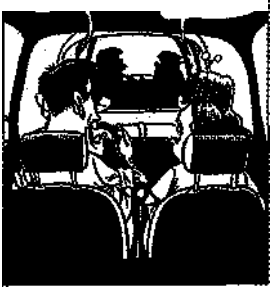
C a r - a c - b é a r d L @ X

M w *m-AVAUT* «" *mr R*
Jesus sdRisveivttòs Mar
fienaie Ì M & ^ M S S ?



tmm£ m mmcesemL
££5 *Momvxer ìeue&mr*

w%?mc?lìewiòwt£



coMtmrnwceUt,
ammsmcmnitì?ii
deMtmPoRìsiioe A

(£5Am&R!ò'Te&myAQUn}
MotìecAAM^ie!
MtemtmR /V

Notes des rédacteurs

1 Rééditée à l'Association en 1995
2 Al Jaffee. Pour voir des exemples de ses pliages sur Internet,
http://www.lambiek.net/artists/jaffee_al/Jaffee_off.jpg
http://www.lambiek.net/artists/jaffee_al/Jaffee_on.jpg
3 A paraltre en avril. Préfacé par Gilles Esposito Farèse.
4 l'Association : maison d'édition spécialisée fondée par plusieurs auteurs de bandes dessinées.
5 Charles Berbérian est un auteur très connu qui travaille toujours en tandem avec Philippe Dupuy. Leur site web officiel est http://www.dupuy-berberian.com/
6 http://members.lycos.n1/amazingart/E/60.html
7 http://members.lycos.nl/amazingart/images/verbeek_fish_story_up.jpg
8 Dans l'épisode 5, l'héro'ine, emprisonnée avec d'autres personnages dans un monde parallèle (la télévision), déchire la page, traverse une parodie de publicité pour des comics books d'occasion aux commentaires acerbes, et réapparait directement dans l'antre du méchant. La librairie Arkham, rue Soufflot, ou Album, rue boulevard Saint-Germain vendent des comics. Mais ceux-ci sont assez anciens.
9 Scott McCloud : Auteur de *Understanding Comics* et *Reinventing Comics.* lei on parlait de Understanding Comics, qu'Etienne avait dans sa traduction francaise : *L'Art invisible.* Site officiel : http://www.scottmccloud.com/
10 Dans Cerebus par exemple, de Dave Sim et Gerhard, deux personnages rencontrent leur auteur et l'un d'eux refuse d'y croire. C'est un comic-book publié aux États-Unis, publié tous les mois (22 pages environ). L'objectif de l'auteur est de publier une sèrie de 300 épisodes prenant le héros depuis l'âge de 26 ans jusqu'à sa mort prévue à l'épisode 300. La fin est programmée pour 2006 et la sèrie a commencé en 1987. Ce qui représente plusieurs milliers de pages en noir et blanc. Les deux personnages (Cerebus et Cirin) sont emmenés dans les cieux, et rencontrent leur créateur, qui essaye de leur faire comprendre sa vision du monde.
11 Matt Madden est un auteur de bandes dessinées, illustrateur, and écrivain vivant à Brooklyn. On trouve ses oeuvres dans des anthologies comme *Top Shelf, Dirty Stories, Coober Skeber* 3. Ses critiques et articles ont para dans *The Comics Journal, Indy,* et le webzine francais *Du9.* Son dernier livre, *Odds Off,* vient d'être publié par Highwater Books. « Exercises in Style » est visible sur Internet à l'adresse suivante : http://www.indymagazine.com/comics/style.shtml

Pierre Fresnault-Deruelle

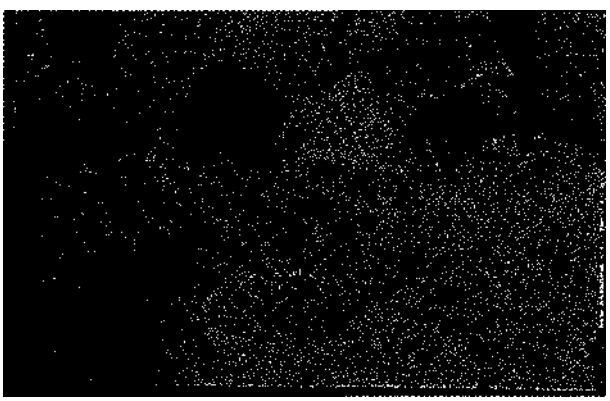
Comment passe-t-on de certaines images visuelles à leurs équivalents linguistiques ou Le dessin d'humour comme transposition (ou mise en figure) de l'imagerie verbale

Avertissement

Ce texte est la forme légèrement remaniée d'une conférence faite à Canberra en Juillet 2001, au Congrès d'études francaises de larégion du Pacifique Sud. Que la directrice de ce congrès, Louise Maurer, soit ici vivement remerciée pour nous autoriser à publier certe étude.

Contrairement à certains, je crois à la vertu des exergues : ces hors-d'oeuvre, pour moi, ont plus qu'une valeur decorative ou rhétorique. En tant que signes avant-coureurs, les exergues peuvent prédisposer l'esprit de ceux qui vous écoutent ou vous lisent. Tout dépend, évidemment, des exergues et de l'esprit dans lequel ils ont été préparés. Je voudrais vous en donner quelques uns, rapidement, en pointant leur valeur emblématique. Ils sont déjà des exemples, mais pas encore des preuves, ou plutòt ils sont des illustrations qui voudraient ètre de futures pièces à conviction. Trois *exerga*, brièvement commentés

Illustration 1 : *Le polichinel dans le tìroir (carte postale dèbut XX" s.)*



Cette carte postale du début du siècle a pour titre « *La Surprise de la mariée* ». A cette epoque qui ne connaît pas la contraception moderne, la surprise est ici celle de se retrouver enceinte. En langage argotique : « avoir un polichinel dans le tiroir ». Or, cette jeune ferrane découvre une curieuse marionnette dans le tiroir de sa table de nuit... On peut conjecturer que cette carte postale d'un goût douteux - mais rhétoriquement fort intéressante - ne fut pas décodée par tout le monde.

Illustration 2 : *Lafemme dans l'assiette (cartepostale début XX^{e} s.)*

Cette carte postale du début du siècle est également d'un goût douteux. Elle est construite sur une gulliverisation du personnage. Cette gullivérisation masque et veut signifier *dans le mème temps* que cette jeune personne, entourée de frites et promise à la « consommation » du client (e'est une nourriture sexuelle) est *bien dans son assiette* .

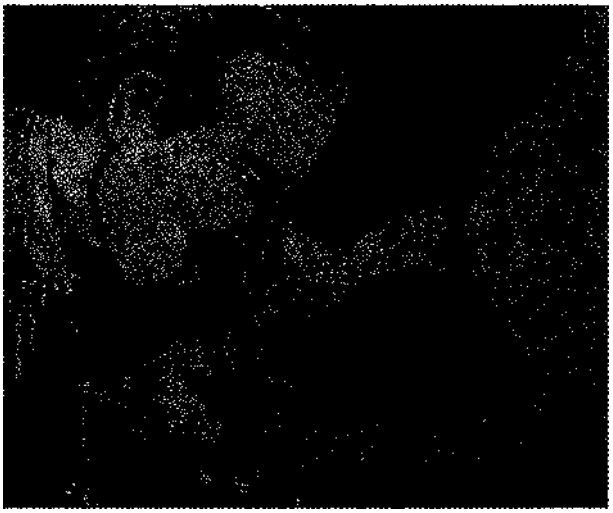
3^{e} exemple (non illustre)

On connaît l'expression francaise « avoir un chat dans la gorge », qui n'étonne personne. Mais qu'on s'avise de prendre cette image verbale au pied de la lettre et le sentiment d'incongruité est ce qui s'impose d'abord à nous.

Entrons dans le vif du sujet.

Il y a une vingtaine d'années le quotidien francais *Le Monde* publie un dessin d'humour destine à moquer la pratique illicite de la prise de drogue dans les milieux de la communication.

Illustration 3 : *Dessin d'Honoré*



Ce dessin illustre un article sur ce sujet. L'auteur du dessin, Honoré, a représenté un homme assis à sa table de travail qui consomme, par voix nasale (et à Faide d'une paille), un peu de cocaine. Au deuxième pian, l'ombre portée de l'homme se détache sur le mur de son bureau. Mais, en lieu et place de la paille, Honoré a place la silhouette d'un stylo à plumes. Certe distorsion entre la paille (signifiant par métonymie la prise de drogue) et le stylo (signifiant par métonymie le fait de rediger) pousse naturellement le lecteur à opérer un travail mental dont le résultat est à peu près celui-ci : en prenant de la drogue, l'homme assis à sa table de travail se donne les moyens - artificiels, certes - de ne pas rester paralysé devant sa page bianche. La drogue l'aide à surmonter le handicap de la « panne intellectuelle » (autrement appelée « l'angoisse de la page bianche »).

Le dessin est construit sur une aberration visuelle qui se présente aussi comme un habile court-circuit où de la monstration simple (ceci est une paille, ceci est un stylo, etc.) on passe, sinon à la demonstration, du moins à Pexplication : la transformation de la paille en stylo signifie ici une relation de causalité/conséquence. *Derrière* la paille, le stylo. On retrouve le vieux modèle scholastique du *post hoc ergo propter hoc* : après ceci, donc à cause de ceci, où consécution et causalité sont associées. En d'autres termes, *parce qu 'il* prend de la drogue, ce personnage se donne les moyens de dépasser un certain passage à vide.

L'invraisemblance de certe image est, à notre avis, surmontée grâce à deux autres éléments contextuels : un élément iconographique et un élément linguistique.

Commencons par le plus simple :

1/ l'élément contextuel iconographique est le suivant : cette image s'ajoute au *topos* des personnages dont l'ombre portée ne correspond pas (ou pas exactement) à ce qu'ils sont. Une longue tradition sur laquelle nous n'avons pas le temps de disserter veut en effet que l'ombre - objet magique - dévoile des aspects cachés de l'individu :

Le Point (titre : « Ce que savent les francais », année 90)

Sur une couverture, le magazine *Le Point* fait sa « une » sur la culture generale des gens de l'hexagone. Ce n'est pas brillant. Un petit homme (un « petit adulte ») coiffé d'un bonnet d'àne se tient devant le tableau noir qui est en mème temps une sorte d'écran géant où se découpe son ombre agrandie. Qu'il est mediocre ce petit Francais, d'àge adulte, devant Fimmensité de ses lacunes. Il est trahi par son ombre. Image de rève d'une inquiétante familiarité, qui nous parie de nous, de nous qui nous mettons tous, peu ou prou, sur la sellette.

2/ Revenons à Honoré

A ce *topos* iconographique (il s'agit bien de cela), s'ajoute un second élément, linguistique, celui-là. Considérant le dessin en question, j'en arrive assez vite à Fhypothèse de lecture suivante :

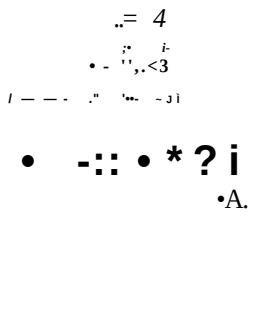
Le personnage aspire par le nez des particules de cocaine ; absorption nasale qui, en francais, peut se dire aussi *inspiration.* On sait par ailleurs que le fait de trouver des idées se dit aussi *inspiration,* étant entendu que la notion d'éveil spirituel ou intellectuel a partie liée avec le pneuma : le soufflé, mot qui renvoie à la respiration, au sens physiologique du terme.

V inspiration intellectuelle se fait par *inspiration* nasale (de cocaine). La synonymie est donc prise en charge par le dessin. Quelque chose proche de la devinette se fait jour ici. Voulant y voir plus clair, j'écris à Honoré. Je lui soumets ma facon de voir les choses. Le dessinateur répond par retour du courrier : « je n'avais pas pensé à cela. *Mais maintenant que vous me le dites...».* J'en arrive alors à la conclusion qu'ayant à illustrar un propos donne (la prise de drogue - fait physique - pour pallier les insuffisances cérébrales - fait psychique), Honoré est arrive à ce compromis visuel, subliminal pour lui, où les deux « inspirations » se condensent en un tout malgré tout redécomposable. L'auteur *afiguré/chiffré* une donnée verbale (= F inspiration) puisée *inconsciemment* dans sa langue maternelle (le francais).

Comment expliquer ce passage du propos à tenir au dessin sans passer explicitement par la langue (le mot « inspiration ») alors que ce vocable se présente *infine* comme le fin mot de F image ? Je tenterai de répondre plus loin à certe question.

Prenons un second exemple :

Illustration 4 : *Le Livre-Star* (Desclozeaux)



Il s'agit d'un dessin satirique de Pillustrateur francais Desclozeaux qui moque le marketing littéraire. Une femme, en pied, de trois-quart mais le visage tourné vers « la camera » (c'est une poseuse) semble vouloir rabaisser sa robe et ses jupons « volages » (à la fois « inconstants » et « coquins » ou encore « légers »). Curieusement, ces vètements se présentent comme s'il s'agissait d'un livre.

Certe image humoristique est intitulée *Le Livre-Star.* Elle est une parodie de la célèbre scène du film de Billy Wilder *Seven Years Itch* (Sept ans de réflexion) dans laquelle Marylin Monroe, placée sur une bouche d'aération, s'esclaffe tout en tentant de plaquer sa robe qu'un vent fripon a soulevée. La robe retroussée est, elle aussi, un *topos* de l'imagerie grivoise. Aussi n'est-il pas très étonnant de noter que le personnage, ambigu à souhait, prend un vif plaisir à se sentir soudainement impudique. C'est une forme hyperbolique de coquetterie.

Nous sommes dans le monde du *sex appeal,* mais la manière qu'a Desclozeaux de traiter son sujet est telle que nous sommes confrontés à une allégorie. En bref, ce n'est pas tant une femme ressemblant à un livre qui nous est montrée, qu'une femme-livre - il y a bien des femmes-fleurs —, c'est-à-dire la personnification d'un objet ; certe personnification dùt-elle

revenir à une féminisation, et l'objet-femme en question à une « marguerite effeuillée ». Quoi qu'il en soit, Desclozeaux incarne donc l'idée que le livre pour se vendre, le livre-star, n'hésite pas à se faire égrillard.

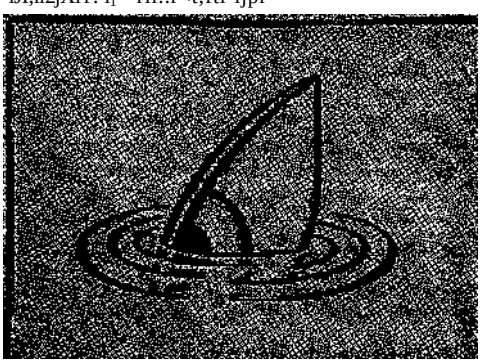
J'en arrive là où je voulais en venir. D'un certain point de vue, certe image participe de l'expression métaphorique *les dessous de la littérature,* à savoir les choses cachées (comme les dessous d'une femme) à demi dont les media, la rumeur ou la critique se font une joie de parler. Restons sur l'isotopie érotico-égrillarde. Il est question souvent de prostitution de la chose lirtéraire, ou parce qu'il s'agit *d'être à la page* (justement) le sexe doit être au programme. S'agirait-il de quelque prix lirtéraire (Fémina) dévoyé? Ironie de Phistoire : le dernier livre de Catherine Millet vient de sortir...

L'image de Billy Wilder, reconfigurée par notre graphiste n'est pas qu'une parodie. Elle constitue aussi le pré-texte (le texte avant le texte) et le prétexte (la raison qui suscite quelque chose) dans lesquels Desclozeaux repère ce qui se prète à son propos : à savoir, d'une part, les pratiques discutables présidant au lancement de certains livres ; d'autre part, la fétichisation (au sens freudien du terme) des choses. En un mot : le déshabillage et le marketing (dont le teasing est un procède connu). Ce qui, en condensant ces deux notions pourrait s'appeler... le *strip-teasing.* Nul doute que Desclozeaux soit à mille lieues de ce maniérisme analytique lorsqu'il fait son dessin. Et pourtant...

Troisième exemple.

Illustration 5 :

iJÌ;iì£jXi'f'.-i_1- rii:.r<t;fti-ijpr



Revenons au journal *Le Monde,* avec ce dessin de Lionel Portier intitulé *Tris tesse.* Ce dessin n'a aucun lien particulier avec la matière journalistique de la page ; il fonctionne ici comme une plage d'humour - son sujet fùt-il morose — destinée à aérer la page.

En observant ce dessin, nous sommes un peu perplexes. Un objet, difficile à nommer, est entouré de cercles concentriques, pareils à ceux qui dénotent, sur les images, les ronds dans l'eau. Ce n'est pas le bouchon d'un pècheur, quoique Pobjet, incline et à demi immerge, fasse penser à une sorte de flotteur. Le va-et-vient entre le titre (signifié) et le signifiant graphique énigmatique qui nous est propose aiguise notre désir d'analyse et notre besoin de nommer mis en difficulté. Autrement dit, comment neutraliser ce « bruit visuel » explicitement introduit par l'auteur ? Malgré tout, le demi-cercle noir ressemble à une pupille entourée de son iris. Quant à l'are, il est la forme simplifiée d'une paupière. Serait-ce d'un oeil qu'il s'agit ? D'un oeil presque révulsé ? D'un oeil qui donnant de la gite s'enfoncerait dans quelque mare ? Le titre, le fait que nous sachions que la tristesse se manifeste, entre autres, par la nature du regard, voire l'état des yeux, nous mènent à comprendre que cet *oculus* curieusement présente signifié bien la tristesse. Mais est-ce là tout qui guide notre lecture ?

Une nouvelle fois, l'inconscient linguistique doit étre interrogò, on veut dire la langue en tant que réservoir d'images verbales qui forme chez chacun d'entre nous (émetteur et/ou récepteur, graphiste et/ou lecteur) une mémoire. Par ailleurs, Freud, qui nous a expliqué sur quelle economie symbolique reposaient certains mots d'esprit, doit étre mobilisé ici.

Il est question de tristesse et mème de chagrin. Or, Portier nous montre un oeil qui *coule.* Le mot « couler » veut dire deux choses en mème temps : 1) qu'un objet destine à flotter (un bateau) sombre corps et bien, 2) qu'un liquide s'échappe d'un objet donne : « avoir le nez qui coule », voire « l'oeil qui coule ».

Les choses se précisent.

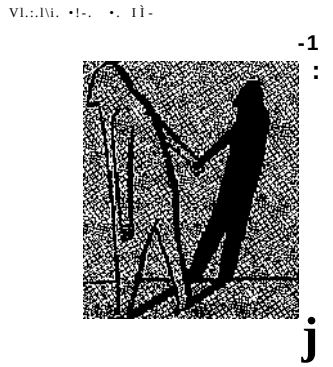
Le dessin se donne à lire comme si Lionel Portier nous avait livré l'image d'un oeil qui *coule* (= qui s'enfonce dans l'eau) en lieu et place d'un oeil qui *coule* (= en train de verser des larmes), conforté inconsciemment par certe disposition mentale qui a prèside à la création de la formule synthétique : *se noyer dans son propre chagrin (drowning in one 's sorrow).* Ce qui, à la lettre, est en train de se passer. La mise en figure (la figuralisation) est si active qu'elle nous aveuglait littéralement. Comme l'écoute, le regard doit étre flottant... si j'ose dire !

Nous tenons que ce dessin, intitulé *Tristesse* - véritable petit trésor d'humour — est une manifestation de la « pensée visuelle ». Certe pensée visuelle se repère dans nombre de trouvailles de ce type, dont l'economie repose sur le déplacement (de *couler* 1 à *couler 2*) et la condensation opérée par la fabrication du signifiant graphique. Le lecteur, lui, est confronté à une petite énigme dont la résolution se transforme évidemment en

jubilation. Nous ne sommes pas loin de l'esprit du rèbus. Plus précisément, e'est à « mi-mots », sans remonter explicitement à la métaphore verbale (= se noyer dans son chagrin) que nous comprenons ce dessin. Allons plus loin et risquons ceci : la liaison que nous opérons entre le titre *Tristesse* et la reconnaissance de cet ceil qui s'enfonce dans l'eau nous suffit. Elle nous suffit, car cette liaison titre / dessin est une sorte de court-circuit dont la teneur est d'autant mieux éprouvée qu'elle est intuitivement percue.

Nous avons commencé avec des exemples d'ombres projetées qui trahissaient leurs propriétaires. Je voudrais, pour terminer, revenir sur ce « lieu commini » de la rhétorique iconique. Je vous ai montré un premier dessin de Portier en voici un second, intirulé *Solitude.*

Illustration 6 : *Solitude*



Du point de vue de l'iconographie, ce dessin est à la fois nouveau et familier. On veut dire que, si Lionel Portier a effectivement innové en nous proposant cette image impossible et pourtant si «juste», l'auteur s'inscrit dans le droit fil de la tradition évoquée plus haut. En particulier, celle des ombromanies à partir desquelles s'accomplissaient, pour rire, mille métamorphoses (telle forme anodine, par exemple, se transformait en monstre). Toutefois, l'ombre n'est pas, ici, la forme «aggravée» du personnage, mais quelque chose comme son lieu-tenant. Ce passant ne fait que *promener* son noir reflet. A l'opposite de l'imagerie fantastique, l'ombre est étrangement passive. En bref, notre homme, qui a l'initiative, paraît *main-tenir* fermement cette part nocturne que tentent de d'explorer les psychanalystes.

Les choses, on le devine, ne sont pas si simples. Cette ombre, a-t-on dit, est passive. Mais, il y a passivité et passivité. Campé de la sorte, l'homme donne du corps à cet autre lui-mème qu'il traine comme un poids mort et qui l'aliène. Ce faisant, le promeneur nous signifie plusieurs choses en mème temps :

1) Ne pouvant coincider avec lui-mème, l'homme est encombré de sa propre personne. Certe schizographie, qui nous vient de la grande névrose romantique, est une facon de dire qu'en mal d'unite, c'est-à-dire sans projet par lequel se ressaisir, ce passant est condamné à battre la campagne (la foule désceuvrée des dimanches après-midi est faite d'individus de certe sorte).

2) Chose plus importante, certe shizographie est, également, ce par quoi s'effectue littéralement la dévitalisation de notre personnage. On veut dire que, du corps blanc, censé le représenter positivement, à l'ombre qui accompagne le promeneur, un passage, ou plutòt une sorte de transvasement, s'est opere. Comme si, vide de sa substance, *l'homme n'étaitplus que l'ombre de lui-mème* : une ombre bianche (notez l'oxymore), vampirisée par le doublé noir, comme gorge, quant à lui, de la substance du promeneur exsangue.

Débrayons quelques instants. La question théorique posée plus haut fait retour. A nous suivre dans notre lecture, on pourrait penser que tout ce discours n'a été produit que pour culminer dans la ré-invention de Pexpression qu'on vient de dire («n'ètre plus que l'ombre de soi-mème»). S'agirait-il d'une expression « heureusement trouvée», «remontée» tout à coup à la conscience ? Si l'on ne peut nier le plaisir effectivement éprouvé à la venue, ou plutòt à la survenue, de certe formulation à ce point de notre analyse, l'on ne peut, non plus, laisser croire que nous avons interrogé certe image parce qu'elle nous intriguait. Nous avions le sentiment confus que quelque chose *hantait* le dessin de Lionel Portier.

Un exemple, ultime, nous aidera à nous faire mieux comprendre. Dans un texte critique dédié au peintre allemand Konrad Klapheck[1], André Breton cite Fulcanelli, l'auteur étrange des *Demeures philosophales.* Interesse par les rèbus, «dernier écho de la langue sacrée», Fulcanelli évoque certe ancienne publicité pour la marque Singer.

Illustration 7 : Singer

« Elle représente », disait-il, «une femme assise travaillant à la machine au centre d'une S majestueuse (sic) ; on y voit surtout l'initiale du fabricant ; quoique le rèbus soit clair et de sens transparent ». Au rebours de Breton, nous ne pensons pas que le rèbus soit clair pour tout le monde « et de sens transparent ». En revanche, nous sommes, pour notre part, enclin à voir dans certe publicité fameuse, une forme plastique si étonnamment prégnante que la question méme de sa plénitude affleure à la conscience : certe plénitude du personnage qui se love dans le S, et lui confère son statut de femme (fut-elle au foyer), n'est-ce pas l'image d'Eve (et du Serpent), alliée à celle d'une maternité qui s'annonce ? C'est-à-dire de la «grosse S» (=grossesse) si justement «prégnante». Comme si certe reclamante image, citée par Fulcanelli et Breton, avant mème d'être un rèbus, constituait le chiffre, par excellence, de la féminité (charme envoùtant et maternité). Posons dès lors certe hypothèse : ce rèbus publicitaire aurait ici certe vertu d'oeuvrer, non pas comme une devinette signalée comme telle (rien ne nous prévient de nous régler sur un tei programme de lecture), mais comme un signifiant ouvert par où s'interdirait / s'entredirait ce que Lyotard appelle le *figurai.* Quelque chose s'énonce, en effet (la grossesse), sans pourtant se dire clairement et qui se suspend énigmatiquement dans une sorte d'inaccomplissement propice à la rèverie. Le lecteur flotte entre le visuel et le phonétique, comme l'expression «ètre l'ombre de soi-mème» se situe dans le *silence loquace* du dessin de Portier.

Revenons à ce dessin *(Solitudè).*

Un dispositif de contamination sémantique est bel et bien en place. Bien que còte à còte, les figures, bianche et noire, forment une structure commutative. De sorte que, malgré la relation syntaxique nettement affichée (la poignée de mains), le clivage entre les deux entités homomorphes ressortirait au paradigmatique ; tant il est vrai que, de la valeur bianche à la valeur noire, se cinétiserait une sorte de virage chimique : jeu entre plein et vide, positivité et négativité, présentation et représentation, réel et virtuel. Dans un récent et bel article *Les images racontent-elles* ?[2], Philippe Marion renchérit sur ce point, qui pose que l'image est toujours susceptible d'organiser ses composantes de sorte que le spectateur soit amene à co-produire l'idée d'une transformation temporelle nécessaire à toute mise en intrigue. Va-et-vient mental donc qui fait de l'expression *ètre l'ombre de soi-mème* une formule décidément «surdéterminée».

Pour terminer (ceci est aussi un abstract) je dirai ceci :

Passer de certains dessins d'humour à leurs équivalents linguistiques est une démarche présupposant qu'une « traduction » est opérable. A tout le moins, qu'un pré-texte est à l'origine des dessins en question. Nous sommes partis d'une lecture de certaines images pour tenter de reconsti-

tuer ce qui, chez le dessmateur avait bien pu se passer. Nous ne sommes pas familier de la pensée des cognitivistes - comme on a pu le comprendre - mais nous avons voulu progresser dans leur direction, à partir de nos propres schémas rhétoriques et en postulant qu'un « inconscient linguistique » informait la pensée visuelle des graphistes.

Notes

' Klapheck, Konrad, *La Machine et Moi*, Paris, L'Echoppe, 1997.

[2] Marion, Philippe, «Les images racontent-elles ? Variations conclusives sur la narrativité iconique», *Recherches en Communications* (Image et narration) n°8, 1997, Université de Louvain la Neuve.

Alain Chevrier

Genèse d'une formule : le sonnet monolettrique

À force d'enregistrer les schémas de rimes des sonnets et de les ruminer, il nous est venu le sonnet suivant, sur le mode du «drame alphabétique» :

A	*A-*
B	*bbé*
B	*be-*
A	*at!*
A	*Ah!*
B	*bé-*
B	*bé!*
A	*A-*
C	*ssez*
D	*d'e-*
C	*ssais :*
D	*dé-*
C	*cé-*
D	*dez !*

Explication :

L'auteur s'adresse à un abbé poète — mettons du XVIP ou du XVIIP siede — qui est plutót content de lui (ou grand ouvert à la Divinite, source de toute inspiration) : il le tient pour puéril, et lui conseille d'arréter ses tentatives, et mème, à la fin, il l'invite à disparaitre.

Nous pensions avoir trouvé «Le sonnet le plus court » de la poesie francaise, du moins si on considère sa formule non développée. Les autres schémas de rimes ne donnaient pas des résultats concluants.

Ce faisant, nous avons été mis sur la piste du vers «monolettrique» (ou «unilittéral», pour suivre une suggestion de Dominique Buisset). Par la suite, comme nous étions également sensibilisés à des formes minimalistes et ultra-étroites telles que les poèmes et les sonnets en vers monosyllabiques, et les poèmes résultant d'une hai'kai'sation (sans parler de la «poesie verticale» des haikus dans leur présentation originelle), nous avons compose un «vrai» sonnet en vers monolettriques :

LANUE

E
L
L
E

E
R
R
E:

U
N
E

N
U
E

Certes, le schèma des rimes des quatrains et surtout des tercets n'est pas régulier *{abba acca defedj),* mais nous l'avons admis compte tenu de la difficulté. (Gilles Esposito-Farèse a propose de changer les tercets de ce sonnet, en mettant «à / a / è // r / e / r», ce qui permet de respecter le schèma *dde fej).* Ce poème a été suivi d'une vingtaine de sonnets semblables, pour lesquels nous avons dù recourir également aux palindromes (comme *elle* et *erre),* aux anagrammes *{une / nue),* et aux mots à syllabe redoublée *(mème) :*

ÉCHO CHANGÉE EN ROCHER	BERCEUSE POUR CHIOT	EUTHANASIE
E	D	P
L	0	É
L	D	P
E-	O	É
M	B	G
É	É	A
M	B	G
E	É	A:
F	T	P
U	O	A
T	U-	N
T	T	P
U	O	A
F	U	N

En fait, cette contrainte, trop serrée, s'est avérée peu productive. C'est pourquoi nous nous sommes tourné vers une formule plus souple et plus feconde, une forme un peu speciale de quatorzain monolettrique, où nous n'avions plus à nous plier aux complications de la rime (cf. *Formules* n° 6, p. 148-151).

Mais en cours de route, en explorant deux formes-limite (le sonnet monorime ou itératif et le sonnet en rimes ponctuationnelles), nous avons fini par déboucher sur l'association texte / image et sur la poesie visuelle — en mème temps que sur le silence :

SONNET EN LANGAGE POISSON

o
o
o
o
o
o
o
o
o
o
o

[SONNET SILENCIEUX]

;
:
«
'
»
(
)
—
?
!

Texte/Image

Illustrations

Jerome Peignot

De la typoésie

L'ouvrage *Typoésie,* l'anthologie de la poesie visuelle que j'ai bàtie, comporte des typoèmes, tant des poètes qui ont lance ce mouvement dans les années vingt - Gomringer, Pignatari, les frères de Campos - que des ceuvres datant des événements de 1968 ou d'autres encore, de Cassandre, Leiris, Matisse, Man Ray, Zwart... Les éditeurs auxquels je proposais ce manuscrit me répondaient tous de la méme manière : « Il sort par trop de l'ordinaire ». A l'un d'eux, je m'empressai de répondre par écrit : « Heureusement que vous n'avez pas pris mon livre. Si vous l'aviez décide, il se serait retrouvé parmi vos publications ordinaires. »

Finalement, l'Imprimerle nationale a eu le courage de tenter l'aventure. Elle n'a pas à le regretter puisque, à ma connaissance, nous en sommes largement au-delà de la troisième édition.

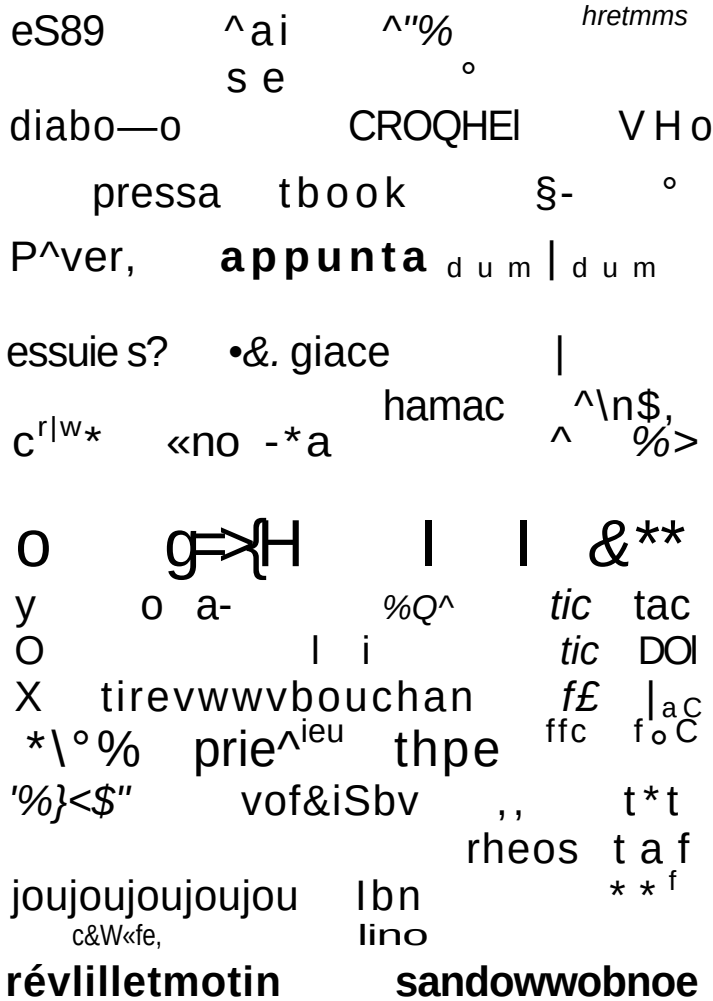
M A N

R A Y

Extrait de Typoésie *{Ed. de l'Imprimerle nationale)*

Le sug,cès de *Typoésie* m'a incité à aller de l'avant. Ayant fait mes premières armes dans cet ouvrage, j'ai éprouvé un grand plaisir à composer ces «mots images». Il m'a assuré du bien-fondé de Pentreprise. C'est la raison pour laquelle je me suis décide à essayé de devenir à mon tour un poète «concret».

En cours de route, je ne tardai pas à me persuader que ce que j'écrivais-là répondait de mes obsessions de toujours. Est-ce à dire que ce retour de l'écriture alphabétique aux pictogrammes sera ce que je laisserai de plus convaincant ? Ce n'est là que jeu d'enfant dans toute l'acceptation du terme. Peut-être, et alors ?



Extrait du Petit Peignot *(Ed. des Cendres)*

Les tàtonnements par lesquels il m'a fallu passer pour mettre cette écriture au point m'ont persuade que le sujet de l'amour était celui auquel elle se prètait davantage. Pour preuve :

hsornmmmse)

L'amour

Extrait de Toutes les Pommes se croquent *{Ed. des Cendres)*

» » fe *%tg*$_k$ *w*

^

(jfo

«J'ai vu le mécanisme de ce qui se passe dans mon coeur et, faute de meilleur mot, je l'ai appelé *cristallisation»,* écrit Stendhal à propos de la naissance de l'amour.

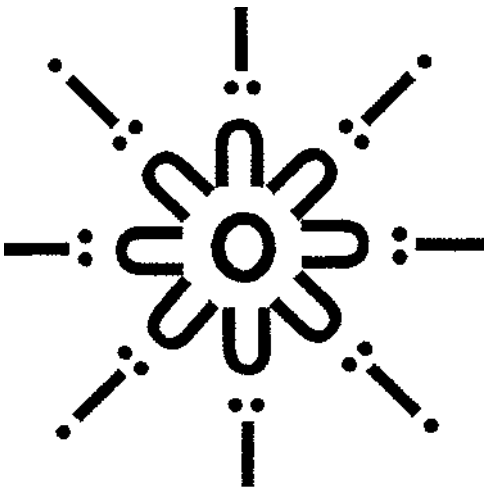
Extrait de Toutes les pommes se croquent *{Ed. des Cendres)*

Enfm, au moment de l'orgasme,
chacun crut que son àme le quittait.

Extrait de Toutes les pommes se croquent *(Ed.des Cendres)*

« On ne peut manquer d'erre sensible à ces «poèmes» soigneusement et habilement construits à partir de diverses lettres, de chiffres et de toutes sortes d'autres signes utilisés en typographie », m'écrivit Gallimard à qui j'avais propose mon *Dìvertissement typographìque en cinq actes. «* Mais, il nous semble aussi que le plaisir pris à leur élaboration est sans doute supérieùr à celui ressenti à leur lecture ». Aussitòt, je m'avisai que la justifìcation du refus m'autorisait à penser que je pouvais espérer ètre pris ailleurs. Alors que les critiques comme les lecteurs s'accordent à penser que, par excellence, le plaisir qu'un écrivain a pris à écrire est le critère de toute littérature, chez Gallimard, au contraire, c'est l'argument dont on se prévaut pour refuser un manuscrit ! J'ai eu raison de m'obstiner. Après les *éditions des Cendres,* les *éditions du Seuil* sont en train de relever le gant.

Qu'il s'agisse de Pécriture pictographique, de l'écriture hiéroglyphique ou bien encore de l'écriture de l'ile de Pàques, toutes sont dotées d'un caractère sacre. Elles le doivent à cela que, pour beaucoup, leur création est le fait d'un pouvoir surnaturel. Dans les religions juive et musulmane, il en va de méme et e'est la raison pour laquelle cette mesure que le recours aux images est interdit. Interdit à moins qu'il ne s'agisse d'images générées par l'écriture. Or, gràce à la typoésie, précisément, il est à nouveau possible d'écrire à coups d'images, d'images alphabétiques mais d'images quand mème. Aucun poète ayant recours à ce mode d'écriture-là ne niera qu'il confère le sentiment de détenir un pouvoir méphistophélique.



L'inou'i surgissait dans leurs yeux

Extrait de Toutes les pommes se croquent *{Ed. des cendres)*

Je reste étonné d'avoir dù constater, à la Maison des Ecrivains, alors que j'y présentais mon dictionnaire de typoèmes, intitulé *Le Petit Peignot* et *Toutes les pommes se croquent,* le refus de mes interlocuteurs de l'Oulipo d'admettre que la typoésie pouvait ètre tenue pour une «forme fixe» comme une autre. Mieux ou plutòt pire, ils se refusaient à reconnaìtre que, par l'entremise de la typoésie, Pinformatique était en mesure de conférer à leur groupe une nouvelle dimension, voire sa dimension pleine et entière. Pourtant, les maìtrises conjuguées de la langue et de l'espace ne pourraient-elles pas ètre tenues pour le comble de l'expression poétique ?

La Lune se met elle-mème entre parenthèses

SLOW. 1) Danser le slow vous retourne les sangs tout en vous taissant les pieds sur terre.

***zìoiu* mols**

2) L'embottement.

ielle

3) Il n'y a que les mous qui répondent au rythme qui convieni. Encore faut-il qu'ils soient retournés.

SIOM

SOLE. Au fond de la mer, elle se marie avec lui.

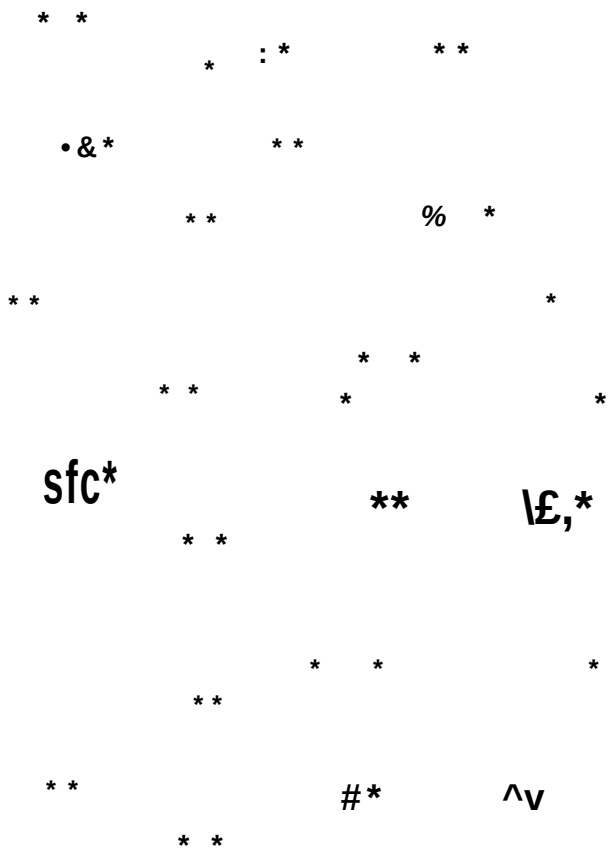
sol
sole

SOIEIL. Il ponctue nos vies.

4 €

Extraìt de Le Petit Peignot *{Ed. des Cendres)*

Je propose ici, dotés de leur legende quelques-uns des typoèmes qui figureront dans le nouveau recueil intitulé *Typoèmes* auquel je travaille.



Le ciel est un beau texte.
Malheureusement, il est incompréhensible :
Le Créateur a oublié de rediger les notes en bas de page.

fille

Il est en elle.

03

o e

Sans doute, l'idée de l'Attraction passionnée de Charles Fourier était-elle belle. Il n'empeche : faire de quelqu'un l'axe de sa vie, c'était tourner autour de beaucoup d'inconnues.

EX IL

Le mot fait le lit de l'absence.

bis

pu

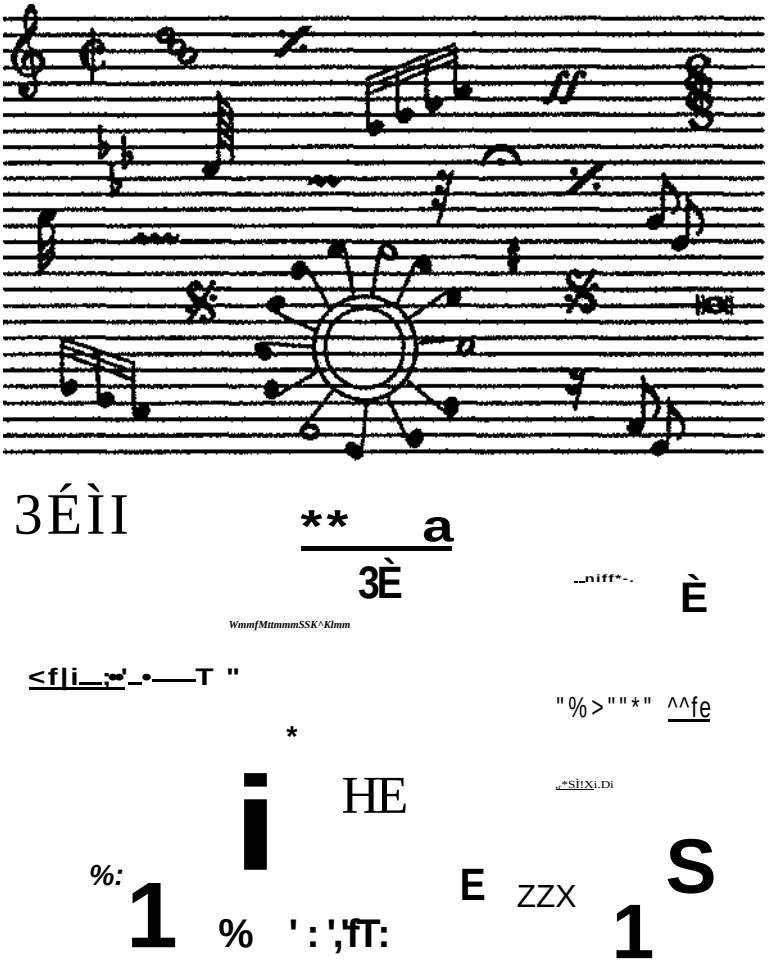
Un goùt de revenez-y.

Quand les coeurs brisés sont à la clef,
ìls soupìrent

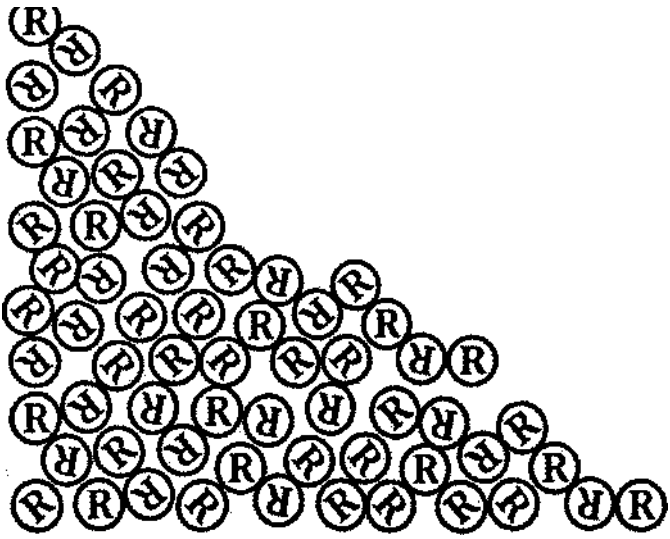
;**#:; *i....fl&EIÌ±lJLi£ì&J&^^*

JL

:jf> , .a 4 *£ÙSL,*

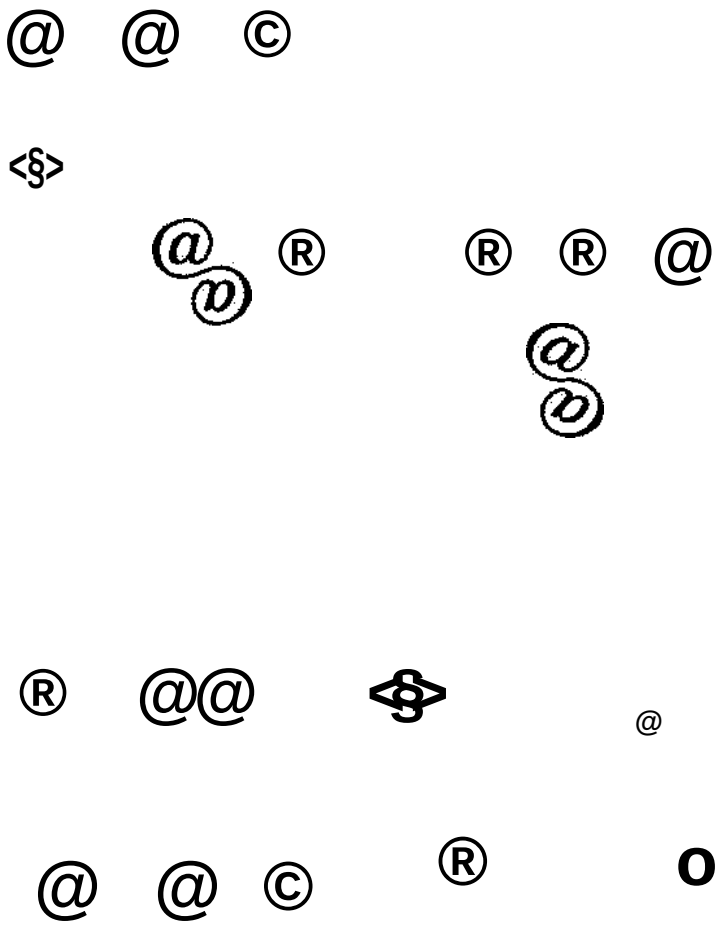


Que penser de la portée de cette musique

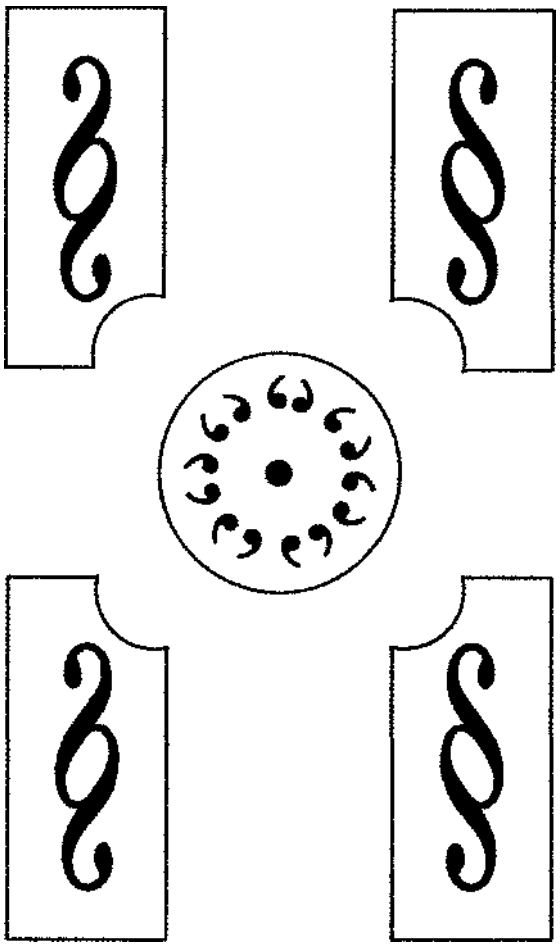


Marques déposées au rebut

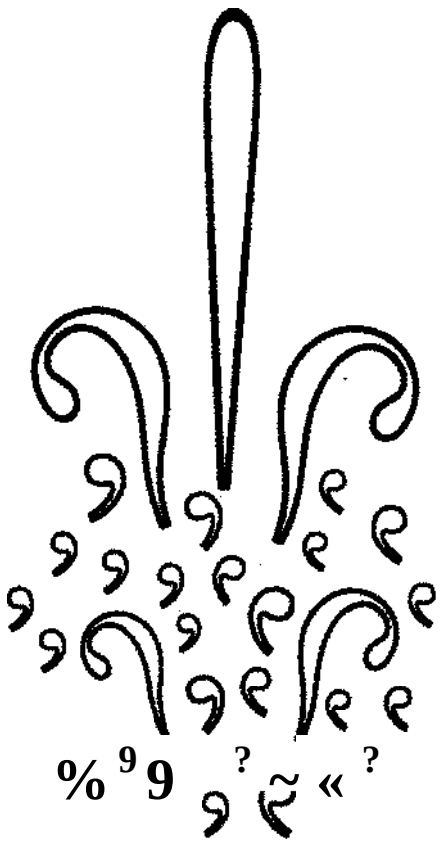
Compte pour du beurre et rien d'autre



Grouillement d'entreprises.
Certames rusions sont perceptibles.



Parterres du jardin des paragraphes



Grandes eaux de la ponctuation

Un atout de plus

Bernardo Schiavetta

Les *Métamorphoses* de Zagghi (1890-1939)

Elvio Zagghi (Attilio Rezzaghi), fils d'un petit notable de Quistello, près de Mantoue, naquit en 1890. Étudiant, il mena une vie de bohème à Rome, où il participa au mouvement futuriste. Il réalisa alors des tableaux à l'huile et une sèrie de poèmes-affiches, *Carceri d'Invenzione,* non réunis en volume. Il épousa une monégasque, Félicie Saulnier, dont il géra avec succès la fortune. Peintre et graveur à ses heures, il fut collectionneur de tableaux de Lhote, La Fresnaye, Matisse, Valmier, Carrà, De Chirico, de Pisis, Morandi et Oppi ; Tamara de Lempicka fit son portrait, ainsi que celui de Félicie. Quoique fixé à Monaco, il devint, comme beaucoup de ses anciens camarades, un admirateur de Mussolini.

Il écrivit en francais la partie la plus importante de ses poèmes, publiés hors-commerce et ornés de gravures de sa main. Deux brefs recueils néo-classiques, en vers blancs, *Symposion* et *Jardins à lafrangaìse,* parurent sous le pseudonyme d'Elvio Zagghi en 1929 et en 1931. Il rencontra peu après une peintre russe récemment exilée, Olga Abramova, mariée à un fmancier nicois. Sa relation secrète avec Olga, qui était restée proche des avant-gardes russes, influenca probablement les demières productions de Zagghi.

Il concut vers 1932 le projet des *Métamorphoses,* une sèrie de gravures faisant pendant à des poèmes, ensembles construits selon un modèle ternaire : une première version (d'inspiration assez académique) est suivie d'une autre qui montre des repentirs et des corrections, pour aboutir à la dernière, très dépouillée, où les références classiques sont transformées et presque entièrement effacées.

La mort d'Olga et d'Elvio, survenue dans un accident de voiture près de Blois, suscita un bref scandale mondain. Tant qu'elle vécut, Félicie Rezzaghi s'opposa à la publication des ceuvres de son mari infidèle. Le manuscrit et les gravures de *Métamorphoses* sont restés inédits jusqu'à ce jour.

I.

Écho

Dans ce miroir tu vois une statue,
son marbré prend la forme d'un jeune homme
agenouillé sur le bord d'un étang,
le cou penché, le visage tendu
vers ce pian d'eau transparent et serein
où son reflet miroite. Sur la fine
bande qui ceint ses cheveux, le sculpteur
a dessiné des lettres à l'envers
pour te donner à lire un nom dans l'eau,
pour que ta voix secrètement répète
la voix d'Écho, la nymphe, l'amoureuse
qui se tient là, tout près de son aimé
si seul en soi, plus dédaigneux et sourd
que ne le fut jamais nulle statue
en ce jardin où nos voix se répètent
quand pour un temps, pour quelques brefs moments,
elles s'en vont, nous oubliant déjà.

Reflets et échos

Dans ce miroir *ce n'estpas un miroii;*
mais une page ancienne oùje corrige
ces quelques vers tu vois une statue,
son marbré prend la forme d'un jeune homme,
TAISONS TOUJOURS LE VIEUX NOM DE NARCISSE
agenouillé sur le bord d'un étang
mais laissons sourdre une allusion légère
OUI, qu 'il revienne encore à sa fontaine
tout cornine moiie reviens à ces mes mots
le cou penché, le visage tendu *meduse*
vers ce pian d'eau transparent et serein
où *son* ton reflet miroite. *Arrétons là.*
Ne parlons pas d'un sculpteur ni d'Echo
car elle était, n 'est-ce pas, condamnée
à répéter les voix, les voix des autres,
tout cornine toi tu fais s'éteindre encore
tout camme toi. moti amour, tu reprends
tout camme toi tu fais revivre
MA VOIX EN ME LISANT Sur la fine
bande qui ceint ton front, confusément,
vois-tu trembler ce nom qui fut le mien ?

3.

Échos

Dans ce miroir tu vois une statue,
son marbré prend la forme de ton corps
agenouillé sur le bord d'un étang,
ton cou penché, ton visage tendu
vers ce pian d'eau transparent et serein
où des reflets miroitent. Sur la fine
bande qui ceint ton front, confusément,
tu lis ton nom, à moins qu'une autre voix
ne le répète, encore, encore, encore
pour aveugler dans tes yeux fascinés
ce vieux regard qui te charge la tète
de maint serpent, te transmuant en pierre
si dédaigneuse et sourde et seule en soi.

Le style d'epoque comme contrainte

L'unite du goùt d'une epoque, son esprit et son style, peuvent se retrouver de manière transversale dans les mceurs, la philosophie, l'architecture, la musique, les lettres et les arts, mais aussi dans les arts appliqués et décoratifs, dans le costume : on était renaissant, maniériste, baroque, rococò, romantique, depuis les chaussures jusqu'aux pensées.

Y a-t-il un style 2000 ? Peut-ètre pas. Il y a un *tutti frutti* de styles et, comme dans le monde fugace de la mode, c'est du déjà vu. Nos lettres et nos arts me semblent èrre passéistes : tournés, soit vers un passe éclectique chez les post-modernes, soit vers le passe vingtiémiste de nos amis néo-modernes. Les textes et dessins signés du nom de Zagghi pourraient appartenir sans doute à je ne sais quel renouveau lyrique, si je les datais d'aujourd'hui. Il me semble plus honnète de les siruer autrement.

Zagghi est, bien entendu, un auteur fictif, un hétéronyme. A la différence des auteurs imaginaires, dont les oeuvres ne sont que des simples titres ou des vagues résumés, les hétéronymes sont des *personnages* qui écrivent des textes réels et possèdent une biographie. Ils ne diffèrent des auteurs « réels » que par leur inexistence. Dans les deux cas, réels ou fictifs, ils créent à partir d'une « personalité » préalable, les uns gràce une expression vitale, les autres gràce à une expression dramaturgique.

Dans le cas des *Métamorphoses* de Zagghi, bien au contraire, *ce sont les textes et les dessins qui ont créé la «personalité » du poète-plasticien.*

Elvio Zagghi est issu d'un *style d'epoque* utilisé comme contrainte : le néo-classicisme de l'entre-deux guerres. Ce style a déterminé un thème, nécessairement néo-classique : les mythes des *Métamorphoses.* Le titre mème de l'oeuvre d'Ovide a suggéré la construction d'une forme picturale et poétique particulière, certe suite de reprises et de corrections (les *métamorphoses* poético-plastiques) qui aboutissent à la transformation du thème classique en thème « contemporain » (d'alors).

L'occultation progressive du goùt néo-classique de l'auteur et son retour a une disposition plus iconoclaste correspondent en apparence à une donnée « biographique », sa relation avec Olga mais, plus exactement, cela personnifie une donnée de l'histoire de l'art.

Zagghi est certes mort depuis plus d'un demi-siècle, mais ses oeuvres n'ont pas fini d'éclore. Il *est* un style personnel teinté d'un style d'epoque : choses reproductibles. D'autres mains que la sienne peuvent désormais dessiner ses images et écrire ses textes. Non pas des pastiches ou des faux, mais bien ses véritables oeuvres. Elles restent, pour l'instant, simplement *non encore trouvées.*

Note : une version differente des trois poèmes de Zagghi, sans les gravures, a été publiée dans la revue *Poesie 2002, «Autres hétéronymes* », n° 91, p 35-36.

Patrice Hamel

Une fois de plus (la *Réplique n° 29)*

Tout mot destine à être lu s'appuie sur des sensations visuelles. Celles-ci permettant non moins d'accèder à la formation d'images, il est clair que ces dernières sont donc susceptibles de former des textes et réciproquement. Ainsi en est-il lorsqu'une certame disposition de phrases rappelle la forme d'un objet stylisé (on parie dans ce cas de calligramme), ou quand une sèrie d'icònes est agencée de facon que soient percues certaines des particularités communes aux signifiants scripturaux simultanément requis (on connaìt ces planches dessinées faites d'entrelacs de corps dont les silhouettes imitent les contours de lettres de l'alphabet).

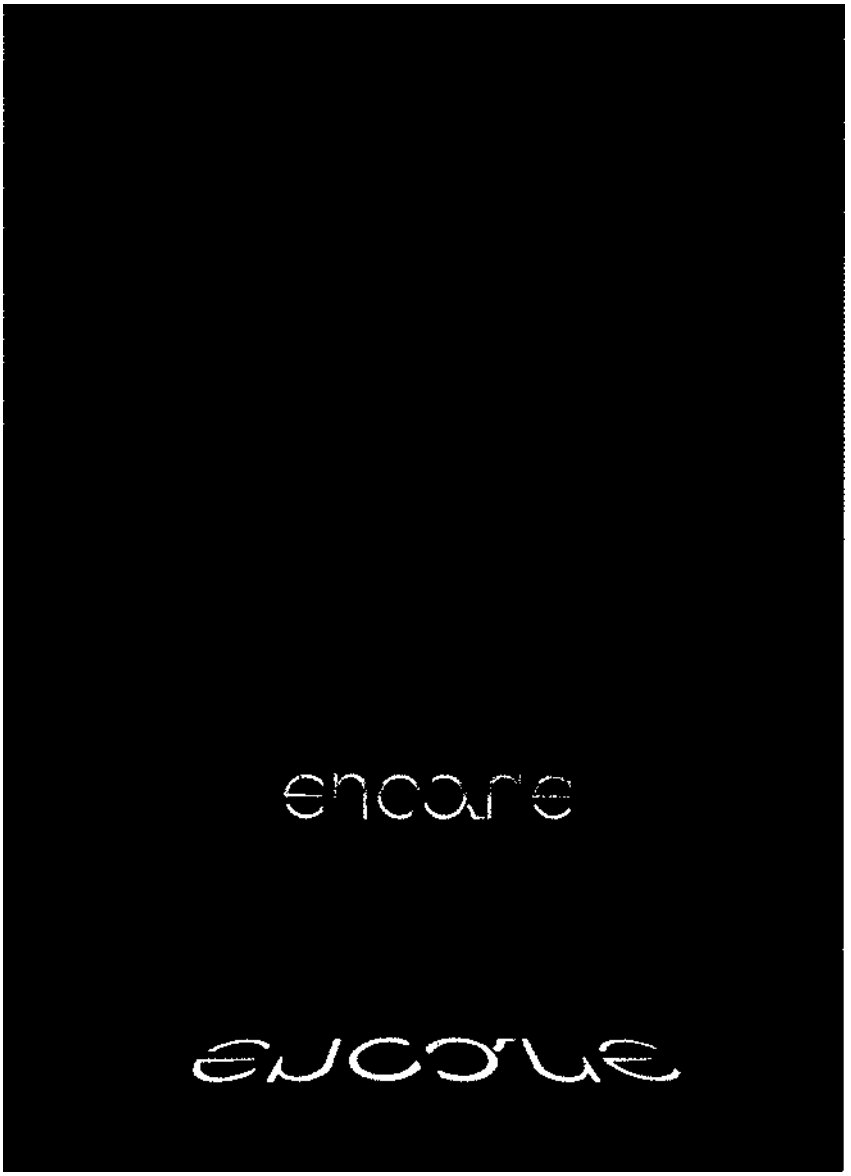
Les *Répliques* reposent, entre autres choses, sur une telle structure permettant que deux objets sémiotiquement distincts soient déduits des diverses caractéristiques d'une mème forme visuelle. Mais contrairement à tant d'autres images, exogènes, celle des *Répliques* n'est pas indifferente au groupe de lettres auquel elle est associée puisqu'elle a la particularité d'être celle du mot lui-mème, réfléchi, retourné ou projeté.

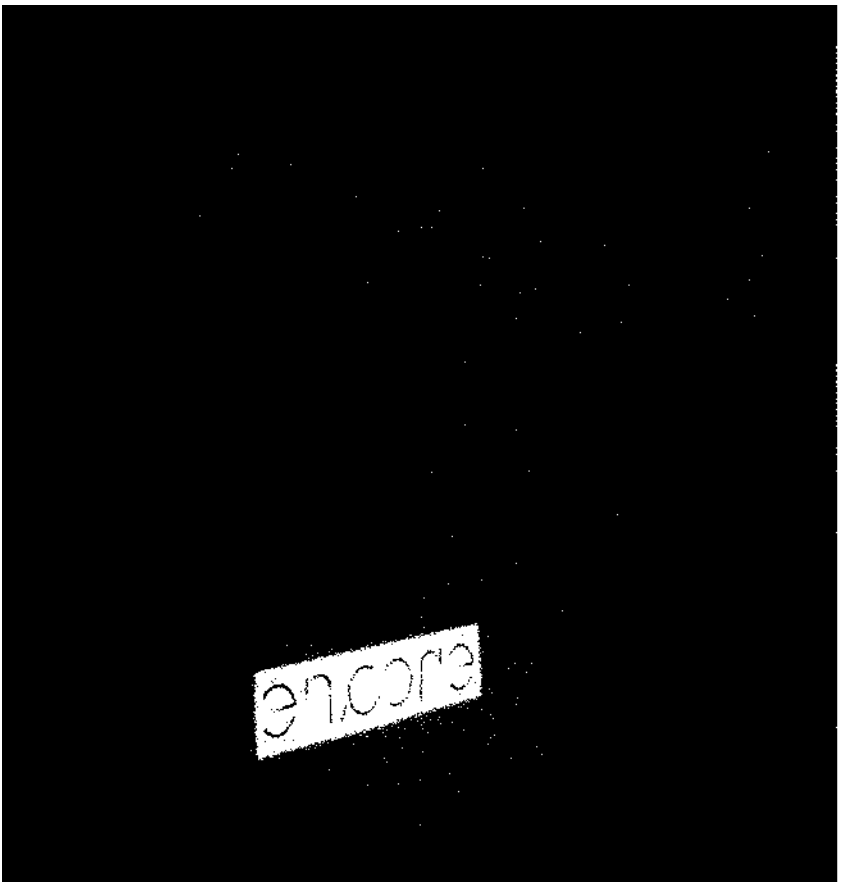
Et certe image forme à son tour un mot, éloigné, ou proche, malgré les transformations graphiques résultantes, du mot initial. La *Réplique n° 29,* dans sa première version, multiplie les images en utilisant deux axes de symétrie, vertical et horizontal, autorisant deux types d'inversions.

Et le sens, réitéré, indique, à chaque fois, le fait mème qu'il se réitère.

© Patrice Hamel

Réplique n°29 (2002), *Version n°l* (2002) :
«En d'autres termes», Centre d'art du Pare Saint Léger (photos 2, 3 et 4 : André Morin ; photo 1 : Nolwenn Dequiedt). Paroi en PVC partiellement percée, et éclairee de manière à obtenir au sol une projection lumineuse des formes issues du percage. Photo 3 : verso de la paroi en PVC dont les lettres évidées sont éclairées par un projecteur. Photos 1 et 2 : recto de la paroi en PVC avec ses lettres évidées et leur projection au sol permise par le projecteur situé de l'autre coté. Photo 4 : reflet du verso de la paroi dans une fenètre en vis-à-vis.


encore
encore


encore

r&

tv f <rfj ¡'"'*»-',>Ct ; , ' '•-*.' :.'"'·%.. SsJif

2V!S Sfesi

£*v^:2&k ia

* *.

V.

'-sSF

.Mi" H

, ••V;"^'."

•*Ci* .••'•';..X

Olivier Deprez

À propos de la contrainte dans mon adaptation du roman *Le Château* de Franz Kafka

La séquence que *Formules* publie en ses pages est extraite d'une ampie (plus de deux cent vingt pages) adaptation en bandes dessinées et engravure sur bois du roman de Franz Kafka, *Le Château.* Le livre est publié par Frémok (Paris / Bruxelles). Il s'agit d'une scène évoquant la remise d'un message à K. par Barnabé, Barnabé étant en quelque sorte l'agent de liaison entre K. et l'administration du Château.

Quant à la réalisation « contrainte » des planches en gravure sur bois

La création de la version en bandes dessinées puise pour une part son « programme d'écriture » plastique, ses contraintes pour ainsi dire, dans une lecture, en l'occurrence la lecture du *Château,* le roman de Kafka.

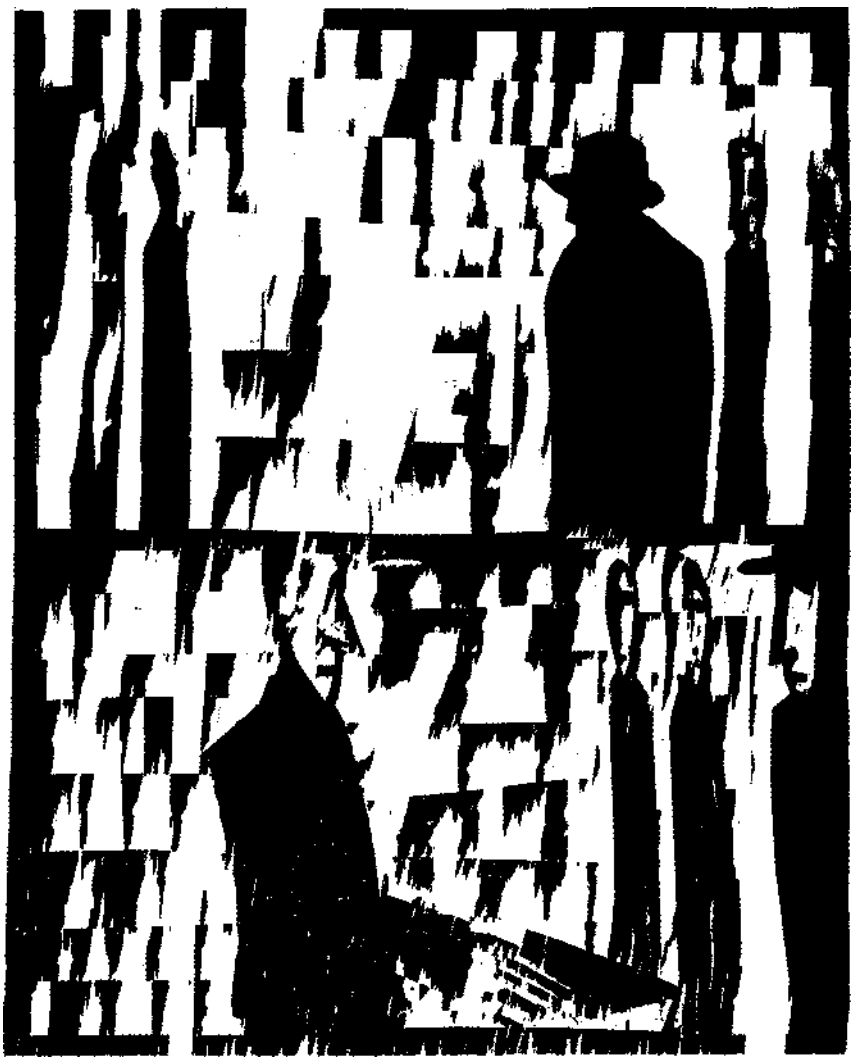
Ma lecture (qui n'engagé que moi) du récit kafka'ien a degagé au moins deux contraintes. Primo, Pobligation de dessiner de telle manière que le dessin ait un aspect inachevé et secundo opter pour un style « minimaliste » ou « pauvre ». Il faut aussitòt ajouter que ce programme est quelque peu enrichi et pourrait-on dire brouillé par des influences qui débordent très largement le livre du poète pragois. Mon propos cependant se concentre sur la notion de contrainte, je laisse donc de coté la question des influences (ce qui ne signifie pas que cet aspect est moins important, loin de là).

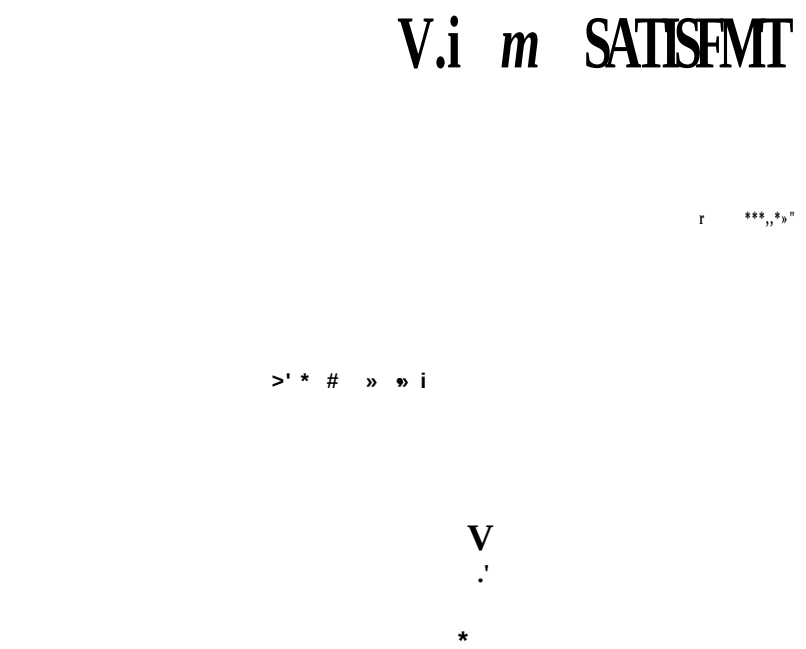
Le support, ou le mèdium, de la transposition impose pour une autre part ses contraintes. Choisissant la bande dessinée, j'ai opté pour une grille qui aujourd'hui est un canon très répandu, la juxtaposition de deux cases par page. Tel choix contraint à mettre en scène la narration d'une manière plutót que d'une autre. J'ai en outre changé la contrainte de facon à ce que la grille formée par les deux cases ne forme qu'un seul bloc. En d'autres mots, l'espace vierge (ou espace intericonique) qui court habituellement entre les cases a été éliminé, du moins cet espace n'est-il signalé que par un bord de case que se partagent les deux vignettes. Sur le pian graphique, certe contrainte agit notamment au niveau de la répartition des noirs et des blancs dans la case.

Grosso modo, je distinguerais donc des contraintes produites par la lecture du texte source et des contraintes engendrées par le mèdium de transposition, dans le cas de mon travail la bande dessinée. Les unes et les autres croisent leurs « effets » et produisent l'aspect visuel, étant entendu comme je l'ai signalé plus haut, que cet aspect est déterminé par d'autres facteurs qui ne dépendent pas de la problématique de la contrainte.

Une lettre de Klamm

d'après *Le Château*, de Franz Kafka (extrait)




V.i m SATISFMIT
r ***,,*»"
>' * # » » i
V
.'
*

ASSEZ
NOUS
DEUX

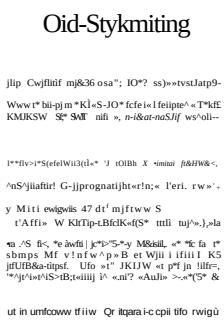
AS-TU
TRANSMIS
MON PRECEDENT
MESSAGE?

M. Kasper

Prose-brève

Pour definir la prose-brève, il suffit d'indiquer qu'elle se limite à une demi-page, à la limite à quelques pages, et que les lignes s'arrètent n'importe où.

La poesie a ses règles, la fiction et le théàtre ont leurs conventions, la prose-brève est le genre sans loi.


Oid-Stykmiting
jlip Cwjflitif mj&36 osa"; IO*? ss)»»tvstJatp9-
Www t* bii-pj m *Kì«S-JO* fcfe i«1feiipte^ « T*kf£
KMJKSW S$* SAII nifi », n-i&at-naSJif ws^oli--
^nS^jiiaftir! G-jjprognatijht«r!n;« l'eri. rw»',
y Miti ewigwiis 47 dt' mjftww S
t'Affi» W KltTip-tBfclK«f{S* ttti tuj^».},»la
sbmps Mf v1nfw^p» B et Wjii i ifiii1 K5
jtfUfB&a-tiipsf. Ufo »t'' JK1JW «t p*f jn !ilfr=,
ut in umfcoww tfiiw Qr itqara i-c cpii tifo rwigù

Longtemps, le marche des livres a été totalement domine par le roman. Depuis peu, la nouvelle commence à empiéter sur le terrain du roman, sans doute pour des lecteurs qui trouvaient qu'ils manquaient de temps. Est-ce à dire que l'avenir appartient à la prose-brève ? Celle-ci accepte, voire exploite le fait que le public moderne sait moins longtemps faire attention. La prose-brève est tout sauf nostalgique.

Plus de défilé du texte, plus de «page suivante». La prose-brève tient tout entière en un écran.

< « «

Evidemment, les formes d'écriture les plus nouvelles s'avèrent toujours pourvues d'une riche tradition. Elles sont aussi anciennes que les autres. Voici quatte exemples de prose-brève attestée dans l'histoire: *la parabole,* narrative, et mettant l'accent sur la moralité ; *la maxime,* qui semble definitive et qui promeut la brièveté ; *l'esquisse* fugitive, qui fait s'exprimer une personnalité ; et *le poème en prose,* offrant une densité un rien decorative.

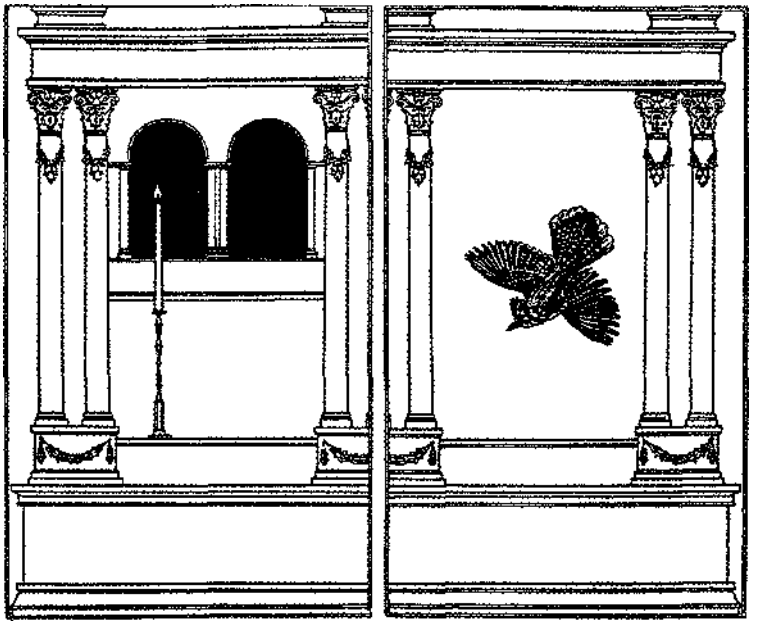
19 nov. - Il pleut. Je lis : «Le soufflé d'une bombe fait une impression. Une telle impression est constituée par son interruption mème.» (Alexander Kluge)

Meme lorsque sa forme est très soignée, l'essence mème de la prose-brève tient de la conversation, dans la mesure où elle permet à son lecteur une prompte réplique.

Kleist est en train d'écrire une anecdote pour le journal du soir qu'il dirige. C'est l'année 1810, ce qui veut dire que, puisqu'on est juste avant l'aube, il se trouve une chandelle sur la table bancale, près de l'encrier au-dessus duquel sa piume se tient en suspens - on est à l'aube des temps modernes, à l'aube des journaux modernes, l'aube de la prose-brève moderne - interrompue par une mite qui se brulé à la fiamme et tombe sur sa feuille de papier (celle-ci ne contenant encore que les premières phrases d'une fable sur un oiseau pris par une paire de vieux chiens), avec crépitement et un petit «ploc». Kleist regarde meduse, avec des yeux d'insecte si l'on ose dire... Enfin il agite la feuille, où la mite s'agite frenétiquement, et de une, et de deux, et balance l'animai par la fenètre ouverte vers le ciel immobile et étoilé que les Romantiques allemands aimaient tellement. C'est une belle illustration des effets revigorants de la prose-brève.

< « «

ILLUSTRATIONS



Dans *La croisade des enfants,* Marcel Schwob écrivait : «Je suis plein d'adoration pour saint Jean, car il était errant et prononcait des paroles sans suite. Il me semble qu'elles devraient èrre plus douces.»

Le fragment comme prose-brève.
Les extraits.

Economie de moyens, simplification, brièveté ou abréviation, concision, compression, *condensation.*

En psychanalyse, la *condensation* est un processus de réduction qui combine des images latentes complexes afm de les manifester à travers des formes oniriques frappantes. Au fond, ce qui intéressait Freud, ce n'était pas le rêve lui-mème, qu'il jugeait «court, mince, laconique», mais l'interprétation souvent fort détaillée qu'il en tirait.

En physique, la *condensation* est un processus de réduction qui combine des molécules complexes afm d'en faire des gouttes ou des couches de liquide.

En alchimie, la *condensation* est symbolisée par un oiseau volant vers le bas.

Prose-brève et photographie sont toutes les deux démocratiques. Putain ! tout le monde sait faire ca. Pour certe raìson, les critiques superficiels les méprisent.

La prose-brève, quand on l'imprime, devient dans la plupart des cas un ensemble de courts textes indépendants, qu'on nomme prose-brève «libre». Souvent, les lecteurs préfèrent la prose-brève « mise en séquence » ou encore « en chaìne » (comme cet essai, par exemple). Braves prolétaires, unissez-vous, vous n'avez rien à perdre !

«La différence entre une nouvelle et un paragraphe. Il n'y en a pas.»
(Gertrude Stein)

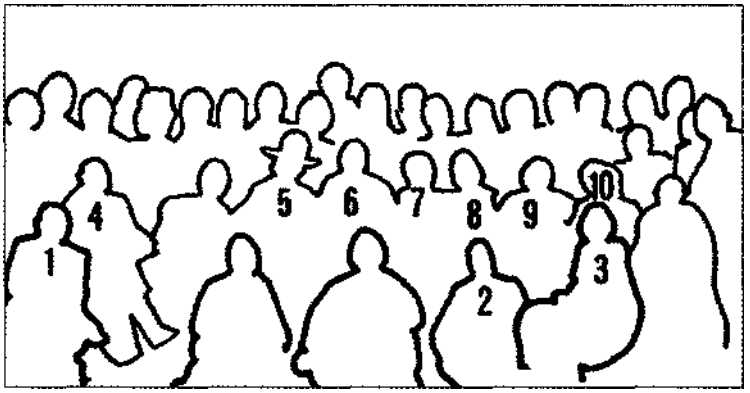
«Dans une certame mesure, chaque phrase devrait ètre toute Phistoire.»
(Lyn Hejinian)

«Est-ce qu'il manque à la prose-brève un vrai sentiment ?»
«C'est possible, mais pas nécessairement.»
«Est-ce qu'elle tend alors au soupcon ?»
«Euh,» opinant de la tète.

Les pieds des personnes très grandes dépassent. De sous leurs couvertures, de leur place dans les bus, des planches entre lesquelles on veut faire glisser leurs cadavres, etc. C'est pourquoi de telles personnes n'enlevent

pas leurs chaussettes en hiver, portent toujours des chaussures pas trop voyantes mais suffisamment intéressantes, et se font amputer avant de se faire inhumer, etc. En fait, nos habitudes sont souvent le résultat d'une question de mesure. Je ne suis pas grand, *ergo* j'écris de la prose-brève.

Nous autres lecteurs anglophones, nous avons eu la chance d'avoir pu lire, grâce à des traductions - privilège imperiai - tant de chefs-d'oeuvre de la prose-brève du monde entier, comme par exemple les récits de Robert Walser, *Les petits chameaux du ciel* d'Elena Guro, *Méditation* (dans *La Colonie pénitentiaire)* de Kafka, les écrits de Macedonio Fernandez, *La troisième usine* de Viktor Shklovsky, *Le savori* de Francis Ponge, les feuilleton de Kurt Tucholsky, *Meidosems* d'Henri Michaux, *Incidences* de Daniil Kharms, et *Tropismes* de Nathalie Sarraute.



Quelques auteurs américains à retenir dans la production des dernières décennies : 1) John Cage 2) Russell Edson 3) Carol Bergé 4) Marvin Cohen 5) Richard Brautigan 6) Michael Benedikt 7) Sherril Jaffe 8) Lydia Davis 9) Diane Williams 10) Peter Cherches.

Ian Monk

TWIN TOWERS

dans la jungle du ciment
des milliers de vitrines
des tonnes de beton puis
de l'acier fer et cuivre
de 1'aluminium et laiton
des miroirs du bois pour
les portes et les rampes
des escaliers les cadres
des fenètres chambranles
des gens encore des gens
ensuite un spaghetti qui
est fait des càbles pour
fournir 1'électricité le
téléphone l'accès rapide
à 1'Internet le fax puis
un complexe de tuyautage
pour fournir l'eau et le
gaz ensuite pour évacuer
les eaux sales atteintes
de liquide vaisselle des
savons pour les mains et
puis y a les égouts pour
les détritus humaines du
pipi caca des gens et du
papier toilette des gens
encore des gens puis les
un comptable un banquier
une secrétaire encore un
comptable quelques piles
de courrier et des trucs
et les trucs un assureur
les gestionnaires encore
un comptable des plantes
un patron une secrétaire
qui est aussi une amante
des secrétaires qui sont
là juste pour bosser des
femmes de ménages porto-
ricaines et chinoises et
indonésiennes ainsi pour
ces dernières musulmanes
encore un comptable avec
une secrétaire qui était
sa maitresse avant qu'il
la quitte pour une autre
plus jolie un patron des
boites informatiques qui
harcèle ses gens jusqu'à
ce qu'ils veuillent tous
se jeter par une fenètre
un autre patron qui pour
l'instant demeure plutót

papiers peints de toutes les couleurs qui cachent le beton le plàtre et le mortier et les peintures choisies pour taire chez soi un peu mais pas trop des calendriers avec les femmes presque nues avec les sportifs débiles des stars de cinema et de la chanson ou bien un choix de paysages exotiques et des posters pareils puis des photos de famille la femme les enfants ou des chiens et chats puis des équipes de base-ball des facs de basket-ball puis de foot américain ou les photos de promotion avec toutes les copines et/ou tous les copains ensuite des paperboards pour les réunions les conférences les stages avec toujours marqués dessus les idées des projets des chiffres des graphiques des plans des camemberts de toutes les couleurs les feutres les règles et les craies des gens encore des gens les tasses de café vides ou pleines des cendriers vides et décoratifs avec quelquefois des punaises les bouchons des feutres des trombones dépliés et des elastiques làches ou coupés puis juste à coté les bouteilles d'eaux et des jus de fruits sur un plateau des biscuits des sympathique mais il sera sans doute aussi méchant que ses compères bientòt encore un comptable avec ni maitresse ni femme de ménage et à la place une connexion à 1'internet à haut débit puis quelques pères de famille dévoués plusieurs violeurs et un tueur en sèrie des trucs puis des choses des gens qui glandent autour d'un distributeur de boissons chaudes et fraìches avec un choix de chocolats et d'autres frìandises puis d'autres tueurs mais eux au sens figure un groupe de créatifs de publicité avec leurs lunettes avec des magnétoscopes et les cassettes pour avoir des idées nouvelles une pile de choses utiles disques durs avec du courrier et du courriel privés aussi professionnels puis tout un tas de fichiers et de docs et des archives des chiffres d'affaires pour des comptables et encore des statistiques d'achat et de vente puis ensuite des prévisions de pertes et de bénéfices avec les créations de sociétés et de chòmage une sélection hors pair d'images porno pour tous les goùts avec les vieilles salopes les lolitas et tout ce qu'on veut entre les deux puis

gàteaux des barco et des magnetophones les diapos projetées sur les écrans montrant les mèmes idées projets camemberts plans chiffres et courbes mais dans un état plus avance des gens encore des gens mais avec autres espèces animales des mouches qui survolent les gàteaux et les blattes qui habitent dans les conduits et les araignées dont une toile est encore plus éphémère qu'ailleurs tellement la tour est lavée et gardée nickel des scarabées des cloportes et des cousins avec en plus une myriade de bactéries des guerres intenses dans les waters et les égouts avec toute une cité prodigieusement petite et violente cette bataille pour territoire et survie mais surtout y a des gens et encore des gens les machines et les ascenseurs leurs fils et leurs càbles des boutons des témoins pour montrer s'ils descendent ou bien s'ils montent les lampes halogènes des néons dans les couloirs et dans les salles de bain puis il y a les gens et il y a des répondeurs téléphoniques qui clignotent parce qu' ils ont des messages des voix des gens qui disent salut au revoir à demain

les images pédophiles de filles et de gargons des familles asiatiques puis portoricaines mais aussi indonésiennes des choses et trucs en profusion un agent de change puis les hòtesses d'accueil sages et souriantes avec leurs grandes dents encore des comptables quelques gens qui téléphonent vraiment pour le boulot mais avec pas mal qui causent avec leur mari leur copine la mère le pére les enfants gardés par leurs nounous portoricaines asiatiques indonésiennes les choses dans les bureaux dans la salle de réunion où tout un tas de gens discutent se regardent décident le futur pour des gens dans d'autres bàtiments sinon sur d'autres étages dans d'autres bureaux ou mème à l'autre bout des États Unis ou plus loin encore un homme d'affaires puis des trucs et des machins encore des femmes qui se maquillent un ouvreur un groupe de réflexion pour bien tirer tout ce qu'on peut du Tiers monde mais au mème temps des autres mondes des réunions avec les gens qui aiment leur travail avec ceux qui s' emmerdent puis regardent le ciel et disent que le temps a suspendu son voi

Gilles Esposito-Farèse

Alexandrins fondants

Ils marchaient droit vers l'ouest, orpailleurs pleins d'entrain,
Pour gagner maints milliards (sans qu' ils soient des voleurs).
Ils cherchaient tout terrain, tout cours d'eau : receleurs !
Mais leurs fouilles n'offraient qu' un phantasme restreint.

Ferrailleurs moins fougueux, acceptant ce train-train,
Ils conservaient l'espoir de lendemains sans pleurs,
Les yeux brillants d'un rève embrasé de couleurs :
Ils désiraient trouver de lourds métaux citrins.

Ròdeurs plutót blasés de ces vaines battues,
Ils avancent encore à pas lents de tortues
Vers l'horizon ténu de l'aurore aurifere

Mineurs désespérés, immobiles, gelés
La perspective en V du vécu écoulé
Les a ratatinés & jetés en enfer

Le polissage est érosif

Gilles Esposito-Farèse

Eau de vie

Osons donc !
Honorons nos bocks !
Gobons nos forts portos,
nos longs scotchs d'Oxford !
Consommons nos bons gros grogs
nos flots d'or blond d'Hong-Kong
nos tord-còlons d'Oslo, ó formol !
Offrons nos bols, dopons nos corps
non-stop ! Oh cool... Trop cool...
Prononcons nos morts : voltons nos
photons, fondons nos plombs ! Hors
nos gonds, sortons ! Cognons nos
fronts, rompons nos trognons !
Frólons l'hosto, knock down.
Flottons, somnolons tòt,
sombrons, dormons...
Clodos ronds

Le tipografe tisse ses O

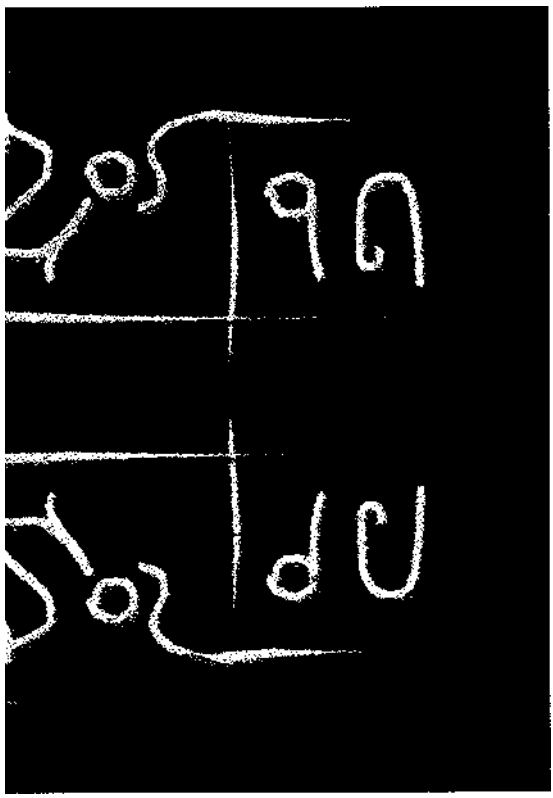
Gilles Esposito-Farèse

Ambibliographie

Jacques Perry Salkow

Tristan et Isolde

Craie et Fusain

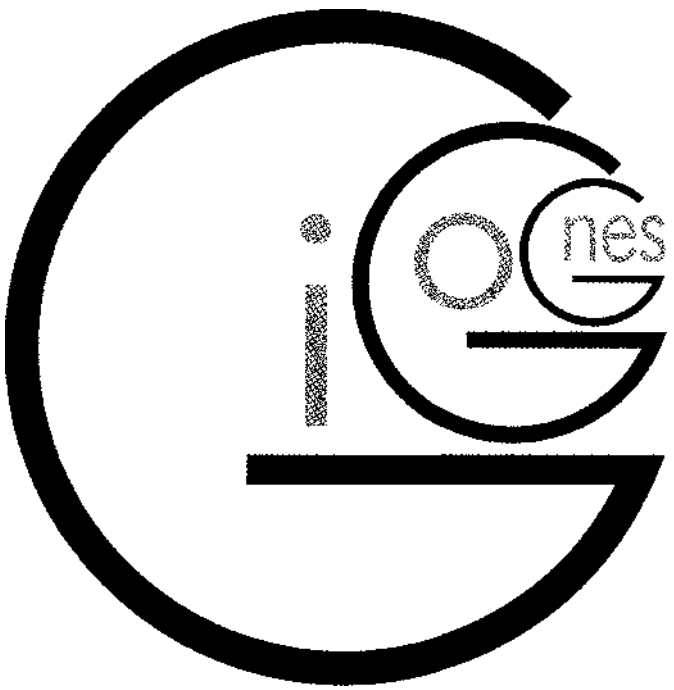


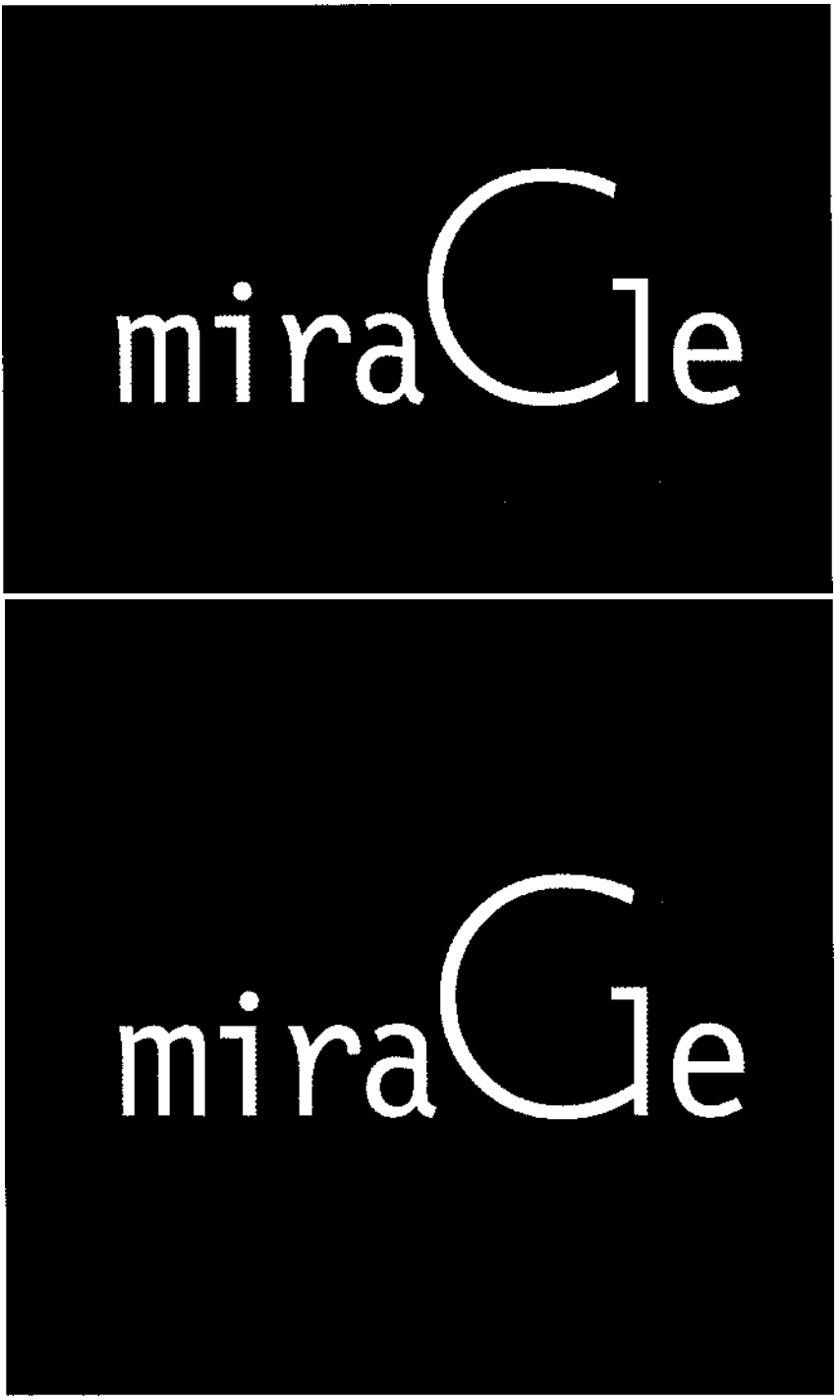
Joel Guenoun

Les mots ont des visages

Extraits

E II E




miraCle
miraCle

Jean Wirtz

La teratologie sous contrainte verbale

En 1962 paraît aux éditions Masson et Cie (« Libraires de l'Académie de Médecine », à Paris) une *Anatomie et Biologie des Rhinogrades* donnée comme une traduction de Pallemand[1], et placée sous l'autorité de l'improbable Professeur Dr Harald Stumpke, conservateur du musée de l'Institut Darwin (Hi-Iay, Mairuwili). Asssortie d'un sous-titre prometteur *{Un nouvel ordre de mammifères),* l'étude s'appuie sur les connaissances zoologiques de son temps pour mettre en question certaines des classifications héritées de l'évolutionnisme biologique, en décrivant les diverses espèces de *Nasipèdes* découvertes dans un archipel jusqu'alors inexploré du Pacifique sud. Mais les conditions de plausibilité de l'argumentation — et ce qu'elles peuvent révéler quant à la constitution des systèmes épistémologiques en vigueur — n'y demeurent pas moins ambigues dans la mesure où l'ouvrage semble pouvoir aussi se rattacher tant au genre du bestiaire fantastique qu'à la catégorie des supercheries scientifiques.

Tout commence en fait par une habile mise en scène puisque, avant mème d'avoir été officiellement reconnus, les Rhinogrades en question avaient déjà cesse d'exister, suite à des « expériences atomiques très secrètes » ayant entrarne, en 1957, la destruction totale des ìles où ils s'étaient développés. Par chance, Stumpke — lui-mème disparu dans ces pénibles circonstances — avait pu rediger une description de la morphologie et, surtout, du mode de vie de ces mammifères encore inconnus. Le document, qui fit désormais office de témoignage, fut transmis à Gérolf Steiner assez tòt pour que ce dernier le méne à publication après en avoir assuré l'illustration au moyen des graphiques et des planches nécessaires. Réimprimé vingt ans après sa première parution francaise, le volume vient de connaìtre la faveur d'une nouvelle édition chez Dunod ; e'est assez prouver que ni son succès ni sa valeur ne se sont démentis depuis quatre décennies. lei comme ailleurs, le mort saisit le vif puisque l'existence révolue de ces créatures d'exception, pérennisée par le livre, demeure soumise au crible de la communauté scientifique internationale. Voilà pourquoi la zoologie des Rhinogrades ne saurait se concevoir comme une spéculation fugitive, mais comme l'étude physiologique et éthologique d'un *ordre* animai dùment situé dans l'arsenal historique et épistémologique des sciences de la vie, dans le paradigme de revolution spécialement. De nouvelles investiga-

tions, suivies de nouvelles découvertes durant les années quatre-vingt, devaient en outre assurer une peu commune fortune à cette entreprise, au point que la notoriété des nasins leur permet aujourd'hui d'occuper plusieurs sites de l'internet[2] : au texte originel fait désormais suite une effervescence interactive que viennent soutenir (avec photographies couleur, séquences animées et liens hypertexte) les riches moyens du multimedia.

De cette complexité typologique faisons-nous d'abord une idée en considérant, sous l'aspect d'un tableau synthétique, les 138 espèces mises au jour *(ctfig. page suivante).* L'organisation horizontale de la configuration correspond non seulement à la diversification des familles et des genres, au fil des àges, mais encore à l'agencement de la monographie rédigée par Stumpke : de par sa disposition linéaire, la glose savante s'aligne sur l'essor à travers le temps des référents qu'elle décrit. Sans pour autant esquisser une *histoire* des rhinogrades ni retracer avec précision leur *phylum,* la classification suit un parcours parallèle à leur genealogie, qui va de *Archirrhinos haeckelii* à *Rhinochilopus musicus* en passant par *Holorrhìnus ammophilus* ou *Cephalanthus thaumasios.* Constamment explicatif et étiologique, comme il se doit, le discours scientifique ne progresse que pour autant qu'il instaure une tension entre les tribus ancestrales, souvent peu éloignées de modèles connus par ailleurs, et celles que caractérise une complexité spécifique, « unique dans la sèrie des Vertébrés » (p. 9). Il n'est pas indifférent, en particulier, que l'individu longuement dépeint *infine* — après les nasipèdes marchant sur quatre nez et se nourrissant au moyen de deux autres... — utilise la bagatelle de 18 paires de « nasules » à la facon d'un « orchestre de 36 instruments à vent indépendants ». Apprivoisé, il fot capable de jouer deux fogues pour orgue de Bach :

> sans la moindre faute. Les seules difficultés provinrent de l'incapacité de produire des notes tenues ; l'animai s'en tira par des « trémolos » très rapides produits à l'aide de quatre nasules accordés sur le mème ton. (P. 81.)

Clausule de l'ouvrage, cette indication qui conjoint art et science, culture et nature, est aussi emblématique de sa conception tout entière. De mème que le premier specimen décrit (le Priminase de Haeckel, p. 19) amorce figurativement le mouvement de bascule dont procèderà l'ensemble des dérivations ultérieures — son nez « est encore tout à fait incapable de servir d'organe de locomotion et ne sert que d'appui à l'animai lorsqu'il avale les proies capturées » —, de mème la polyphonie ultime apparaìt-elle l'aboutissement tant de la phylogenèse animale que de l'ontogenèse discursive. Eu égard à sa conception globale, l'essai de systématique manifeste par là une réflexivité métasémiotique fondée sur un isomorphisme entre (i) son univers de référence et (ii) sa propre manifestation textuelle. Depuis le renversement haut / bas, à peine esquissé dans les pages liminaires, jusqu'à la symphonie musicale et langagière des derniers paragraphes, se déploie une

OHDRE DES MAMMTFERES NASINS

{ouRHINOGMDES ouNASIPEDESouPEDINASES)

$cus-ordr$	**MONOHRHINA** *iUNINASBS}*																						
$ection	PEDESTKIA	NASESTRIA																					
Tribù		*AS&ZROmiimiA (MAlACOmSBS)*																					
$ous-tribu		EPIGEORRHINIDÀ *{l3SR$mSB5)*							HVPOGSORRHUnDA *(ZMQWSSS)*			GEORKKNIDÀ (FOSSJtiSS											
FamiSe	*Archirrhìnidae (Priminases)*	*NasoUmatidae (Hshcomses)*		*Shmostelidae {Czlumninases}*					*Rhinosiptonidae (Probosddòwses)*		*RhimsfentOTidae {Nautonases)*			*Holo (Sd*									
Senré	ÀrchinhiiiOE	Naso-Hmaceus	Rliino-limaceus *{QSticonass}*	Emufic-ìator	Dalcicauda	Duìci-dauca	Colum-nifax		Rhmotaeiua *{TeMoiKiss)*	Rluiio-siphonia	Rhìnostentor	Rhisotalpa	Eniero- *{Qastfonsie)*	Hofontara *[Stimasi)*									
Ripetei	1	4	14	1	19	1	11		*1*	3	3	4	*5*	**%**									
	A haecMii (de Haeckei)	*M paiustrii*	*R conchicauda ffodisns*	*sorbetti*			***C*** *lacians*		*R myrnetrica 1 Miacnae (ou Cöftckycoh) I*		*£ submersusf spumonasts 1 jbefidus*		*E dubius*	*Kvaritgstui tsrvrvphihis*									

SQUì-ordre	**POLYRRHINA** ***(PtURimSES)***							
Phàicmge	*S8ACHYPR0ATA (SmWASSS)*							*DOUCWPKOATA (LOmiNASES}*
Tribù	*TEJMSRHMDA (QUADm-mimS)*			*XSJùmXMDA (KSXAmSfDBS}*				
Famiìle	*Maobemidae (Ambuhnasss)*		*Tyranwnasidae (BeUicomses)*	*horrhinidss (Equinmes)*			*AnisoTrhinidae ffnéquviases}*	*Rhinochilopdae (Miilénases)*
Geta-e	Nasobema *Qksebàme)*	Stella *(ihsottin)*	TyiaimosasiB *(BeSteovasà)*	Electonopsis *(Potyponase)*	Hexsnihus *(.RarmncuìoTìaiiiS* ou *Pélahnase}*	Cephalantìtus	Mamiwmtops *(Unùiiase)*	Rhinoclùbpos *(MMe-Nez)*
Bspèces	5	*i*	1	5	3	?	*I*	2
	H *lyricum faeolus*	*S. mstutifld (CU morqintsraii*	*T ìmperator*	j£ *suavis i ierebelium {hh&n-Povlfe}*	*Kregina-Tiòdis/ T03lU7KidOilQuU* tou i&. *pulther)*	*(acauiis) fthawna&Qt (or Co. htigieauda*	*M ursuliii*	*R ingmi /musicui*

doublé exploration des possibles terminologiques et morphologiques dont la taxinomie, étayée par des séquences descriptives ou des micro-récits parfaitement typés, constitue la parfaite exemplification.

Une élémentaire approche lexicologique permet ainsi de mettre en évidence des gradients dont la disposition progressive est logiquement subordonnée à la hiérarchie des spécimens recensés. Confronter la désignation de l'espèce (avec hyponyme assorti d'une épithète) et celle de l'ordre (grâce au pantonyme), c'est aussi inverser totalement le rapport entre intension et extension : plus s'accroìt le champ de référence saisi, plus diminue la précisison visée ; réciproquement, le nombre de traits définitoires augmente à mesure que se restreint la classe des objets appréhendés. Ainsi le *Remanonasus menorrhinus* se définit-il comme /nasin/ + /monorrhine/ + /nasestre/ + /asclerorrhine/ + /georrhine/ + /holorrhine/ + /nannonase/, alors que toute la phalange des *Brachyproata* ne comporte de traits génériques que /nasin/ et /polyrrhine/.

Le Nasobeme
Nasobema lyricum

Ordre : RHINOGRADES (Nasins)
Sous-ordre : POLYRRHINA (Plurinases)
Phalange : BRACHYPROATA (Brévinases)
Tribù : TETRARRHINIDA (Quadrinasides)
Famille : Nasobemidae (Nasobémides)
Gerire : Nasobema (Nasobeme)

Habitat : Hidudiffy

Taille : 25 + 30 cm
Poids : 350 g

A ce dispositif logico-sémantique s'ajoute une granulante distincte des sous-ordres et des classes qu'ils englobent. On compte 10 familles (soit 20 genres) chez les monorrhines contre 5 familles (soit 8 genres) chez les polyrrhines, selon un rapport approximatif 2/3-1/3. Le contraste est encore accentuò par la disproportion entre les espèces y afférentes : 113 d'un coté, 25 de l'autre, selon un rapport global 4/5-1/5. En d'autres termes, il apparaìt que les représentants les plus atypiques, au vu des connaissances biologiques, sont aussi les moins nombreux, ce qui ne va pas sans leur conférer une *valeur* supérieure à celle des vulgaires monorrhines, dont la rareté (et la bizarrerie) est somme toute moindre.

Ces effets de masse ne doivent pas dissimuler l'hétérogénéité quantitative des populations. Aux huit genres à espèce unique s'opposent quatre genres à trois ou à cinq espèces, trois à deux espèces, deux à quatre, à onze ou à quatorze espèces, un seul genre enfin à sept, huit ou dix-neuf espèces :

Espèces par genre	1	2	3	4	5	7	8	11	14	19
Nombre de cas	8	3	4	2	4	1	1	2	2	1

On constate, à cet égard, un fort antagonisme entre les cas extrèmes (première et dernière colonnes du tableau ci-dessus), et une diversité relative des distributions intermédiaires : si l'espèce unique se rencontre le plus souvent, et le groupe à dix-neuf espèces par exception, la moyenne (deux à quatorze espèces) est toujours représentée de deux à quatre fois.

Au-delà de certe taxinomie méthodique, il convient évidemment de porter attention aux données éthologiques, soigneusement consignées dans la monographie. Pour ce qui concerne le biotope, d'abord, notons qu'il a tout d'un *locus amcenus.* Au climat « extrémement Constant, comme cela est le cas pour beaucoup d'ìles du Pacifique centrai ou orientai » (p. 4), s'ajoute le fait que les armes étaient là inconnues des indigènes, « petite peuplade pacifique se nourrissant de la richesse de la nature environnante ». Voilà pourquoi :

> le très singulier peuplement animai et vegetai de l'archipel flit conserve intact en dépit de la présence humaine, ce qui est d'autant plus remarquable que presque tous les animaux terrestres auraient été rapidement exterminés par une chasse tant soit peu intensive, *(ibid.)*

D'hétérotopique (par excellence) qu'il était à l'origine, cet espace protégé est devenu proprement utopique après que des « tensions tectoniques imprévues », provoquées par une explosion nucléaire pourtant distante de 200 km, eurent déclenché Pengloutissement complet de l'archipel (p. 85). La localisation topographique, dont fait état l'introduction, se retourne donc, dans la postface, en un anéantissement définitif. D'une perennile sempiternelle — rien n'a changé depuis des millénaires — on est passe à une disparition sans retour, qui concerne aussi bien les résidents traditionnels que les chercheurs envoyés sur place en mission.

Le corps mème de l'ouvrage constitue alors comme une poche rétensive où le discours scientifique assure, sinon la préservation, du moins la mémoire persistante de ce monde disparu qu'il reconstitue tant par le verbe que par l'image. Quoique les référents soient tous passés de vie à trépas, on peut considérer qu'ils sont re-présentés dans une sphère de langage où la non-vie coincide avec une non-mort. Sans équivaloir précisément à la *suspension d'incrédulité* que requiert la lecture d'une fiction, cette parenthèse uchronique impose une reception qui n'ait pas affaire aux critères de véridiction : ni vraie ni fausse mais potentialisée, la théorie génétique ici élaborée en devient virtuellement pertinente.

Mieux encore, on pourrait affirmer qu'elle est esthétiquement probante, dans la mesure où elle repose sur une formalisation spéculaire. De mème que la progression du texte se calque, on l'a vu, sur revolution biologique des Rhinogrades, de mème ce macro-événement qu'est la dis-

parition du monde exotique se trouve prefigurò, et mis en abyme, par des micro-événements qui en sont la répétition partielle et anticipée. Sans doute ne faut-il pas interpréter autrement le fait que la population humaine (les Huacha-Hatschis ou Hooakha-Huchy) se soit peu à peu éteinte, dès 1941, « car le rhume malencontreusement introduit par *[le premier]* explorateur extermina les indigènes en l'espace de quelques mois » (p. 4). C'est en somme à une infection *nasale* qu'est due cette extinction pathologique, mais là ne s'arrètent pas les ravages du coryza car tous les spécimens de *Rhinochilopus* (ou Mille-Nez) furent eux aussi décimés par la mème epidemie, devenue épizootie. D'où la doublé impossibilité qui en est découlée d'étudier et le langage des Huacha-Hatschis et l'éthologie des polyrrhines mélomanes. Il est clair que de telles contingences accidentelles ne font jamais qu'annoncer, donc redoubler par avance, la catastrophe ultime sur quoi repose tout l'édifice.

Séme isotopant s'il en flit, le trait /nasal/ a une incidence cruciale sur le parcours figuratif des actants mis en scène. Mais c'est sans conteste au pian thématique qu'il gagne sa pleine efficience : il constitue à lui seul l'axe (ou l'appendice) paradigmatique à partir duquel s'organise toute la syntaxe anatomique. La reconstruction somatique des multiples genres et espèces n'est au juste qu'une suite de variations ramifiées sur la morphologie du nez et sa conversion en organe plurifonctionnel : en mème temps qu'il perd son rôle habituel, dévolu à la respiration et à Polfaction, il se dote de propriétés nouvelles pour servir tantòt à l'alimentation tantòt à la phonation, au saut parfois et, au premier chef, à la locomotion. La réduction generale des membres pairs, qui demeurent souvent préhensiles mais ne sont plus moteurs, s'accommode d'un déplacement (ou dévoiement) des fonctions vitales — l'oxygénation, par exemple, est assurée par le canal lacrymal chez le Nasobème (p. 58) — et d'une modification fondamentale des róles joués par la queue ou les oreilles. La première permet notamment à *Orchidiopsis* de reposer immobile sur une branche (p. 54), à *Tyrannonasus* d'immoler ses proies à l'aide d'une griffe terminale, à *Corbulonasus* de se fixer définitivement au milieu d'un champ fiorai, son excroissance caudale devenant une sorte de tige plantée en terre au sommet de laquelle l'animai se balance en guettant des insectes (p. 72). Quant aux oreilles, elles sont remarquablement réadaptées aux nécessités du voi piane chez *Otopteryx volitans* (p. 48).

Naturellement tributaire d'un écosystème aussi prégnant que singulier, cette redistribution des fonctions organiques, qui entrarne des mutations morphologiques complexes, ne saurait ètre bien comprise (et admise) sans l'appui des planches qui émaillent le texte. Faute d'en examiner ici tous les enjeux, on observera qu'elles servent à la fois de caution aux descriptions techniques et d'aide à la conceptualisation. Assurant une visibilité des corps que le discours technique ne peut montrer, les illustrations les resituent dans leur environnement via des effets de perspective ou de

L' Oreille-Volant
Otopteryx volitans

Ordre : RHINOGRADES (Nasins)
Sous-ordre : MONORRHINA (Uninases)
Section : NASESTRIA
Tribù : SCLERORRH1NA (Pédinases)
Sous-tribu : HOPSORRHINIDA (Saltonases)
Famille : Hopsorrhinidae (Saltonases s. str.)
Gerire : Otopteryx (Oreille-Volant)

Habitat : Tout l'archipel

Taille : 11 cm
Poids : 18 g

profondeur de champ, tout en figeant des scènes (de chasse, de dévoration, de combat, de voi, etc.) qui ne *s'animent* véritablement que par la parole. Cette complémentarité des deux supports verbal et iconique apparaìt dans les séquences d'analyse anatomique :

> A la tète se raccorde le nasur, qui s'articule sur le nasibia, auquel se raccordent autonasalement les rhinanges, avec leurs rhinangines et leurs rhinangettes. L'extension du nasur et du nasibia est assurée par des faisceaux particuliers du *m. extensor nasipodii*, tandis que les rhinanges sont mus par la musculature faciale et que les fléchisseurs du nasipode dérivent également des muscles faciaux, les longs aussi bien que les courts (c'est-à-dire les fléchisseurs tant du zygonasium que de l'autonasium[3]).

De mème dans les suites d'actions, où interviennent des paramètres — signaux de communication gestuels, émissions d'odeurs ou de bruits, changements de chromatisme, etc. — non manifestables dans les planches :

> C'est seulement lorsque le *Columnifax* a arrété ses mouvements de rotation et émis un long reniflement ressemblant à un ràle que le Pomponase s'approche de la face ventrale de son partenaire et du bout de sa queue lui présente la proie devant servir de troc. Le Colonnard vérifie qu'elle soit bien vivante et, dans la negative, arrose immédiatement le donateur de sa sécrétion nauseabonde, (p. 47 et planche VII, p. 45)

> Comme toutes les espèces polyrrhines doivent à leur appareil pneumatique endonasal d'émettre, durant la marche, un chuintement aigu qui s'entend de loin, le Tyrannonase est incapable de surprendre ses victimes par une approche silencieuse. (p. 67 et planche XIII, p. 69)

Si les procédures textuelles de narrativisation ont pour fonction de rendre intelligible le sensible, la mise en image vise à rendre crédible (ou plausible, peu ou prou) les phénomènes auxquels elle confère une *présence* quasi tangible.

Mais il est aussi une caractéristique formelle des graphiques que le texte traduit explicitement à plusieurs reprises : absolument tous présentent

des sujets dont la tète est placée à gauche et le postérieur à droite, à quoi s'ajoute le fait, pour ceux qui se meuvent sur le nez, que leur tète est en bas et leur postérieur en haut. Ainsi se trouve figure le mode de locomotion retrograde d'animaux qui tantót glissent — sur une « sole de reptation » comparable à celle de l'escargot (p. 22) — tantòt marchent, tantòt sautent ou s'envolent, mais toujours vers l'arrière[4]. L'inversion des repères usuels de deixis laterale et verticale, pris pour ainsi dire *à contrepied,* se constate jusque dans la conformation des nez tubulaires *d'Eledonopsis,* qui s'enrubannent autour des tiges végétales « en circonvolution toujours senestre, aussi bien pour les nez du coté droit que pour ceux du coté gauche du corps » (p. 70).

Le Polynase
Eledonopsis suavis

Ordre : RHINOGRADES (Nasins)
Sous-ordre : POLYRRHINA (Plurinases)
Phalange : BRACHYPROATA (Brévinases)
Tribu : HEXARRHINIDA (Hexanasides)
Famille : Isorrhinidae (Équinases)
Genre : Eledonopsis (Polynase)

Habitat : Mairuvili (Miroovilly)

Taille : 8 + 30 cm
Poids : 23 g

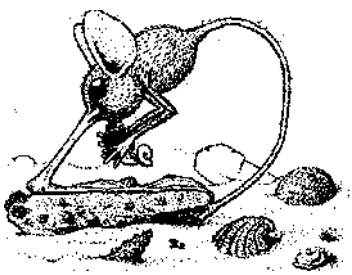
Intervertir de la sorte les pòles haut / bas et avant / arrière, c'est précisément esquisser, au sein d'un *monde à l'envers,* une éthosémiotique monstrueuse[5] et carnavalesque dont le trait principal consiste à *marcher sur la téte...* D'où le défigement ponctuel, en discours, de locutions que la langue ordinaire a stéréotypées : les *Nasestria* sont définis comme « marchant à nez », par opposition aux *Pedestria* « marchant à pied » (p. 19 et 21), cependant que la proie de *Tyrannonasus* accroche sa queue à une branche lorsqu'elle ne peut plus « s'enfuir à nez » (p. 62).

Mais il est notable que ce renversement spatial ne s'accommode d'aucune inversion de temporalité. Bien au contraire, l'ordonnancement de l'exposé surimpose sans cesse à l'ontogenèse une orientation diachronique qui relève, *in absentia,* de la seule phylogenèse[6]. Est en effet perceptible un point de vue descriptif qui, au lieu de se piacer hors du temps, saisit son objet dans un *continuum* évolutif. Les structures morphologiques sont appréhendées de manière non point statique mais constamment dynamique, gràce à un ensemble de marqueurs adverbiaux ou lexicaux qui les projettent sur un parcours tensif :

> *Archirrhìnos* « marche ENCORE sur ses quatre extrémités, comme les autres Mammifères, et ne possedè PAS ENCORE de nasarium différencié » (p. 19) ; chez les Asclerorrhines, « les RÉORGANISATIONS du territoire nasal, corrélatives d'une MODIFICATICI du mode de locomotion, sont ENCORE TRÈS LIMITÉES » mais certaines particularités « représentent des ACQUISITIONS NOUVELLES » et leur nez, constituant « DÉJÀ un vrai nasarium, en ACQUIERT une très grande mobilité », cependant que leurs extrémités postérieures, « RÉDUITES OU MODIFIÉES [...] ne sont PLUS fonctionnelles » (p. 21-22) ; la musculature d'*Holorrhinus* « n'est PLUS striée, mais lisse. Le cerveau est fortement RÉDUIT » (p. 39), etc.

A l'aspect soit inchoatif soit résultatif, ici attaché au présent de l'énonciation scientifique, s'ajoute une plus nette dimension prospective lorsque des verbes au futur viennent annoncer des mutations que présentent seuls les homéothermes dérivés — « Chez *Rhìnotalpa* s'ébauche déjà une particularité anatomique qui se réalisera de manière beaucoup plus accentuée chez les autres Géorrhines » (p. 36) —, ou rétrospective lorsque ces changements sont vus comme accomplis :

> la ciliature *d'Enterorrhinus* « s'est étendue à toute la surface du corps. Le cerveau a perdu, au moins extérieurement, toute trace de métamérisation » (p. 37) ; les extrémités postérieures des Saltonases, « sauf quelques vestiges rudimentaires des tibias et des fémurs, ont complètement disparu, le nez devenant le seul organe de locomotion » (p. 41).



Le Saltonase
Hopsorrhinus aureus

Ordre : RHINOGRADES (Nasins)
Sous-ordre : MONORRHINA (Uninases)
Section : NASESTRIA
Tribù : SCLERORRHINA (Pédinases)
Sous-tribu : HOPSORRHINIDA (Saltonases)
Famille : Hopsorrhinidae (Saltonases s. str.)
Genre : Hopsorrhinus (Saltonase)

Habitat : Tout l'archipel

Taille 12 cm
Poids : 16 g

Sans vraiment s'abandonner à des postulations téléologiques, le discours savant presuppose donc une evolution orientee sur un axe avant / après, en mème temps qu'il rend compte de stases distinctes. Or, conformément aux agencements spéculaires déjà repérés, le vecteur chronique affecte aussi, outre l'objet étudié, le protocole mème de la monographie : car ce *corps de savoirs* qu'a déterminé la découverte des Nasins se trouve lui-mème cernè sous le rapport de sa constitution progressive, à travers force vicissitudes, incertitudes et bouleversements épistémologiques. Loin de constituer un tout défmitif et inconstestable, il est resitué dans une tur-

bulente histoire des travaux de *rhìnogradologie* dont témoignent quelques longues citations — « Nous emprunterons à Skamtkvist Pexcellente description de leur fonctionnement » (suit une page extraite du journal de l'explorateur, p. 80) — et des références précises aux naturalistes spécialisés :

> Initialement on n'envisagea pas leur dérivation à partir de Saltonases (voir Gaukari-Sudor, Bouffon et Paignopoulos). Entre-temps Fon a obtenu quelques documents embryologiques montrant sans contestatici possible l'apparition [...] d'ébauches de nasur [...]. C'est surtout à Bouffon et à son école que nous devons aussi nos interprétations des singularités de l'organisation orchidiopsidienne. C'est ainsi que Bouffon et Lo-Ibilatze-Sudur montrèrent que chez les Orchidiopsides le « mucus attirant » n'est pas forme à la face nasale supérieure[7].

Concue comme un *work in progress,* la zoosémiotique du vivant permet en somme de circonscrire des zones limitées de non-savoir — « On ne sait rien de précis concernant l'accouplement et la reproduction », « On ne sait rien des appareils génitaux » (p. 31 et 38) — voire de les résorber au prix d'hypothèses prudentes — « ce qui permet de supposer qu'ils se multiplient par scissiparité transversale au niveau de l'insertion nasale », « ce qui résulte probablement de compétitions hiérarchiques dont la signification sociologique n'a pas encore été entièrement élucidée » (p. 38 et 42) — ou de réfutations vigoureusement polémiques :

> On fait complètement fausse route si l'on veut, comme l'a tenté D'Epp, rattacher les Polyrrhines à des Monorrhines nasestres (Stultén, 1948 ; Bromeante de Burlas, 1949). A une telle interprétation s'oppose, entre autres arguments, que — sans parler de la polyrrhinie elle-mème — la structure du nasarium est complètement differente, (p. 58)

Toujours critique, provisoire et exempt de finalisme, le savoir positif implique une permanente reconception du champ typologique qui, modifiant rétroactivement les classifications antérieures, ne s'expose qu'au risque de la caducité :

> La position systématique des Rhinostélides est encore controversée. Alors que Spasman et Stultén estimaient encore en 1947 qu'il convenait de les piacer dans une section speciale des *Sedentaria,* opposée à celle des *Peripatetica,* on se range aujourd'hui plutòt à l'opinion de Bromeante de Burlas et les incorporo à la sous-tribu des Épigéorrhines. Certe interprétation est étayée surtout par la redécouverte de *Emunctator sorbens* (le Reniflard chuintant), qui occupe une position intermédiaire entre les Nasolimacides errants et les Rhinostélides sédentaires[8].

Au demeurant, la rigueur didactique se trouve quelque peu infléchie, ou tempérée, par un certain nombre d'indices de subjectivité. A coté de notations objectivement neutres — « Pendant longtemps le phénomène resista à une observation précise », p. 68 — figurent des évaluations enthousiastes relatives au spectacle offert par la contemplation de la gent rhinograde. Singulier ou collectif (« Pour tout visiteur de rarchipel, les radeaux

spumeux de *Rhinostentor* sont l'occasion d'expériences très impressionnantes », « Ce processus de poursuite et de fuite est, pour Pobservateur, d'un aspect plutòt comique », p. 33 et 62), le témoin n'est plus passif mais immédiatement passionné par ce qu'il lui est donne de voir. Aussi bien certe disposition des affects, articulée à la relation du corps sensible avec son environnement, peut-elle aller jusqu'à la mise en place de séquences textuelles qui lui sont entièrement consacrées, fut-ce par le biais de discours rapportés :

> Skamtkvist décrit l'aspect de telles colonies comme étant le spectacle le plus magnifique qu'il ait vu aux Aiaiai'es ; l'éclat des couleurs, la rutilence des nez, seraient absolument extraordinaires ; et le tableau de ces bestioles, se balancant gracieusement sur leurs tiges caudales au soufflé frais de la brise marine, aurait quelque chose de fascinant. Certe exceptionnelle beauté par laquelle ces créatures nous émerveillent n'est certainement pas autre chose qu'un perfectionnement inégalé des leurres et appàts qu'elles proposent. (p. 72)

Certe euphorique sensibilité ne compromet nullement l'appareil scientifique, mème quand, de médiatisée, elle se fait directement expressive via l'usage de la première personne. Stiimpke en personne avoue par exemple que les Corbulonases présentent « une sèrie des plus jolies Rhinogrades que nous connaissions » (p. 71). A la position observante et au souci informatif s'associe en pareil cas une posture élocutoire où l'exclamation, signal réactif s'il en est, vivifie une parole où l'austerité n'est pas de mise : « Pour les détails structuraux de leur nasarium, voir plus bas ! » (p. 77). La modulation des états du sujet sollicite par là une empathie (ou une sympathie) active du lecteur, qui n'est plus simplement enseigné mais complice des émotions exprimées.

On l'aura compris, certe simulation scientifique ne se signale jamais explicitement comme un faux, ni méme comme un pastiche parodiant les écrits des naturalistes. C'est de la haute improbabilité des facéties relatées qu'on doit induire leur fictivité, dans la mesure où la théorie génétique y afferente, désormais non falsifiable, apparaìt toujours déjà falsifiée. Le risque serait alors de conférer auxdits vertébrés une existence physiologique et une légitimité guère plus imaginaires que celles de leurs homologues réels ; mais, comme le but de l'exercice n'est pas de mystifier, une suffisante dimension ludique — perceptible notamment dans la nomenclature burlesque — vient invalider la véridiction et la croyance qu'elle risquerait de susciter.

La terminologie aussi abstruse que fantaisiste (le Solinase de Pinocchio, le Saute-feuilles appelé *Phyllohopla),* les anagrammes *{Dulcìcauda / Dulcidaucà),* les abréviations classificatoires — *Cephalanthus* Br. de B. (= *Corbulonasus* Stu.) —, certains noms propres — tels ceux de *Boujfon,*

grand spécialiste du domaine qui travestit *Buffon,* ou de *Bromeante de Burlas y Tonterias* (qui signifie, en espagnol, « Plaisantant par Tromperies et Sottises[9] ») — annulent toute vraisemblance. Par-delà les références bibliographiques, à la fois savantes et factices, par-delà les descriptions minutieuses et grotesques, l'univers construit demeure celui d'une farce où le jeu des mots, via le méchant calembour ou l'évocation bizarre, l'emporte sur le souci de convaincre[10] et *affaire marcher* le lecteur. L'intertexte n'est d'ailleurs pas absolument étranger au champ littéraire, comme en témoigne la citation liminaire des *Galgenlieder* du poète allemand Christian Morgenstern : « Marchant dressé sur ses narines, / Le Nasobème a fière mine. [...] C'est par ma lyre que d'abord / Il vit le jour[11]. » Relative au Tetrarrhine que Stumpke, opportunément, baptise *Nasobema lyricum* ou encore *Stella matutina* (par transposition interlinguistique du nom *Morgenstern),* certe invention poétique fut en quelque sorte amplifiée *a posteriori* par la constitution, elle aussi langagière, d'un monde exotique où ce qui paraît n'est pas.

Enorme *pied de nez* déceptif[2], l'élucubration tératologique n'en demeure pas moins passible d'une approche technique qui, en Poccurrence, s'y exerce avec autant de pertinence que sur un document « sérieux ». Au point de vue de l'éthosémiotique, il n'est au vrai pas indifférent que les Rhinogrades, ces pseudo-mutants qui reculent tète en bas, viennent bouleverser quelques-unes des hiérarchies naturelles par ailleurs solidement érigées. Car toute théorie néo-darwinienne du Règne animai reste affaire de structure verbale et, en vertu méme des contraintes propres au simulacre, de sens.

Notes

[1] Par Robert Weill, Professeur à la Faculté des Sciences de Bordeaux, Directeur de la Station biologique d'Arcachon ; la préface était due à Pierre-P. Grasse, de PInstitut. L'originelle version allemande *{Bau und Leben der Rhinogradentia)* fut éditée, à Stuttgart, par Gustav Fischer Verlag. Une traduction américaine est intitulée *The Snouters : forni and life of the rhinogrades,* par L. Chadwick, New York, 1967.

[2] Cf. notamment http://vennarecci.free.fr/Rhinogrades/pagel.htm, et http://gromit.univ-lehavre.fr/RhinoWeb/, ainsi que l'article de S. Hergueta (Responsable pédagogique au Museum National d'Histoire Naturelle de Paris) : « Une fiction plus vraie que nature », *Sciences et avenir* n° 123, juillet-août 2000 (dossier *Créatures ìmaginaìres).*

[3] P. 43, et fig. p. 50. On appréciera, dans ce passage, l'exacerbation du polyptote lexical.

[4] Les Holorrhinides, dont « les déplacements s'effectuent normalement la queue en avant, [...] rampent en arrière » en sorte que « leur extrèmité (morphologiquement) postérieure est devenue physiologiquement antérieure » (p. 39-40) ; le nasarium des Sclérorrrhines s'est transformé en un organe de saut « grâce auquel ils exécutent des bonds prodigieux qui cependant les rejettent en arrière, en raison de la localisation du centre de gravite » (p. 41 et 44) ; « On est toujours surpris de voir *YOtopteryx* voler en arrière, mais en somme cela se comprend si l'on considère que ce voi derive du voi piane des Hopsorrhines sauteurs effectuant leurs bonds vers l'arrière » (p. 50) ; chez *Dolìchoproata* enfin, « les extrémités postérieures

fonctionnent seulement comme organes du tact lors de la marche retrograde » (p. 77).

[5] Gilbert Lascault a consacrò aux Rhinogrades quelques pages de sa thèse sur *le Monstre dans l'art occidental: un problème d'esthétique* (Paris, Klincksieck, 1973) ; un chapitre spécifique leur est en outre réservé dans les *Supercheries littéraires* de Jean-Francois Jeandillou (1989, nlle ed. Genève, Droz, 2001).

[6] Ce procède rhétorique constitue un astucieux moyen d'illustrer le vieil adage d'Ernst Haeckel : « L'ontogénie recapitale la phylogénie ». C'est d'ailleurs en hommage au célèbre auteur d" *Anthropogénie* (1877) que l'ancètre *priminase* des Rhinogrades porte le nom de *Archirrhinos haeckelii.* Pour une critique contemporaine de l'arbre phylogénétique concu par le savant allemand, cf. J.-L. Hartenberger, *Une brève histoire des mammifères*, Paris, Belin, 2001, p. 79, 104 et 261. On y apprend notamment que, s'il n'avait certes pas prévu l'invention des Nasipèdes, Haeckel ne se privait pas de trafiquer quelques données scientifiques afin de confirmer sa théorie évolutionniste (p. 274, n. 21).

[7] P. 53-54. N. B. : dans la dernière phrase, une haplologie patente donne à lire *Orchiopsides* au lieu de *Orchidìopsìdes.*

[8] P. 25. Voir aussi p. 61 : « Le genre *Stella* n'a été créé que tardivement. »

[9] Les toponymes n'échappent pas à cette déviation paronymique, qu'il s'agisse des ìles Aiea'ieaies, Ownavussa, Owsuddowsa ou du volcan Iappamesch.

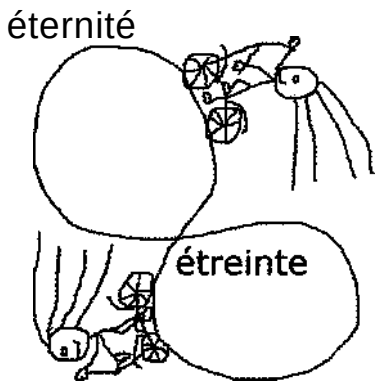
[10] Analogues sont les « écrits scientifiques » de Perec, réunis in *Cantatrix sopranica L.* (Paris, Seuil, 1991). Voir, à propos ces textes, « Parade en jargon : l'anglais scientifique de Georges Perec » *(Humoresques* n° 3, « Humour, science et langage », 1991, pp. 75-92).

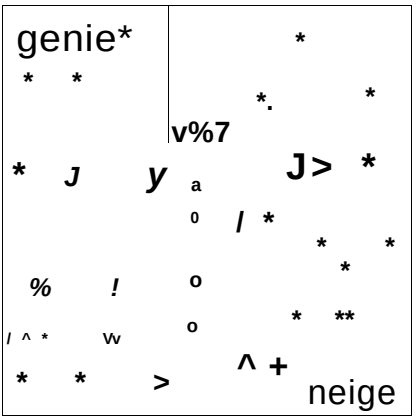
[11] « Das Nasobem », in *Chansons du gibet* (1905), trad. fr. Paris, Obsidiane, 1982, p. 85. N. B. : cette source germanique se justifie également par la nationalité allemande de Gerolf Steiner, auteur de la postface et professeur de geologie à l'université de Heidelberg. Cf. P. Dance, *Faux animala : escroqueries et mystifications,* 1975, trad. Paris, Pierre Horay, 1978, p. 122.

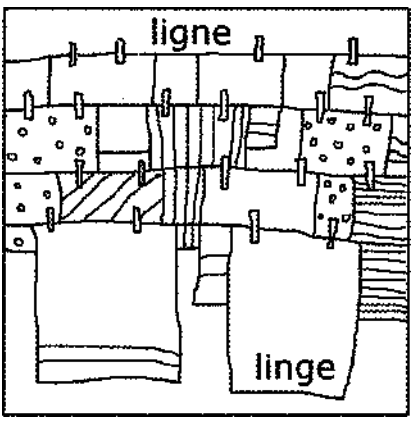
[12] Sur cette notion, on peut consulter notre essai *Métadiscours et Déceptivité* (Paris-Berne, Peter Lang, 1994, chap. 2.5).

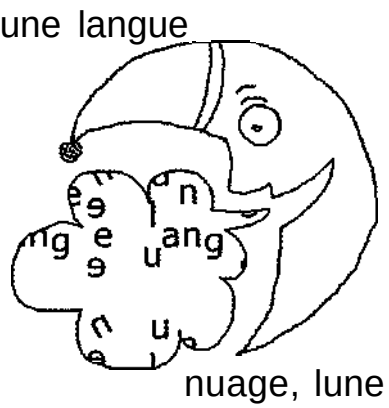
Use Kilìc

Anagrammes-images



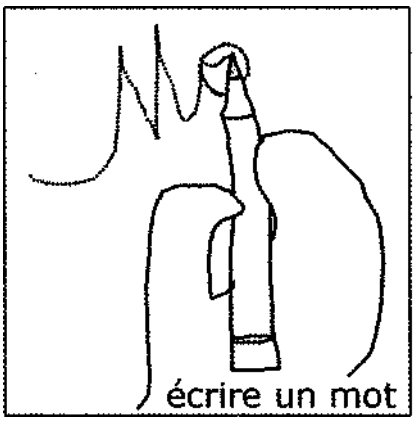


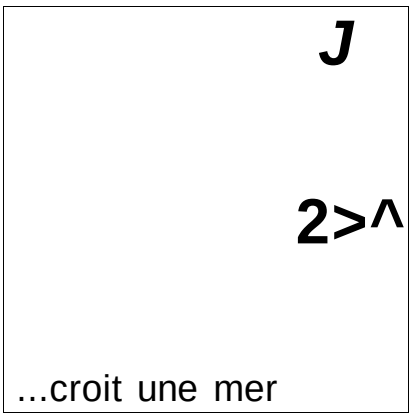


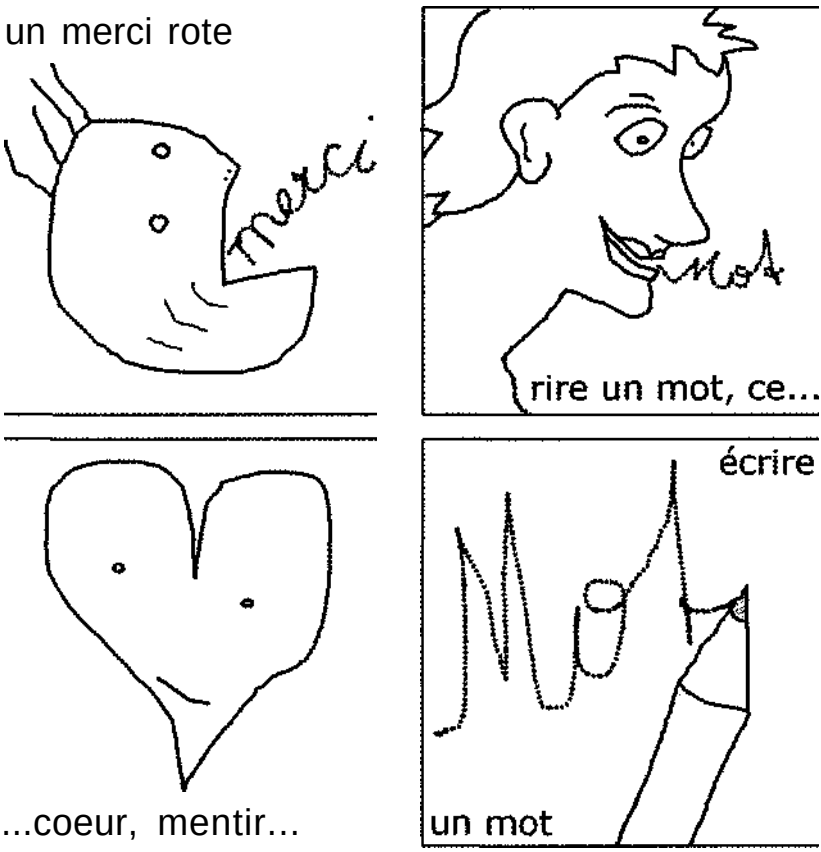


Use Kìlic

écrire un mot






un merci rote
merci
rire un mot, ce...
...coeur, mentir...
écrire
un mot

Antoine de Baif

Grife d'un chiffre

Fais un cerne bien rond : dessus mene bien droit
Une ligne en longueur, qui des deux bouts égale
Du cerne les deux flans : puis commence alendroit
Où le cerne elle touche, une autre qui devale
Contre bas pourfendant le cerne en deux demis,
Et la mene plus outre aussi loin que l'espace
Du cerne peut monter : là, le bout en soit mis.
Puis commencant du point où le cerne elle passe,
Sur ce qui sort dehors contourne un demy rond,
Et ce du coste droit : puis à la gauche tire,
Du point où elle joint l'autre ligne & le rond,
Une autre à elle égale : & la fin faut élire
Tout droit dessous le bout de la ligne d'enhaut.
Qui peindra bien cecy, de ma plus chere amie
Et de moy trouvera la marque (s'il ne faut)
Des lettres de nos noms, qui les premieres lie.

Ce poème est extrait du recueil de Baif *Les Passetemps,* imprimé chez Lucas Breyer en 1573. Grife ne désigne pas la signature d'un chat : un *griphe* (du grec *griphos,* «énigme», primitivement «filet de pêcheur») signifiait une énigme (en derive le mot *logogriphe).*

Ce poème cache un amour secret. Les rimes croisées («entrelaschées») de ce poème s'entrelacent comme les initiales des deux amants qu'il décrit...

Après de nombreux essais infructueux, nous avons soumis à quelques experts en énigmes ce probleme de reconstitution d'une figure geométrique à partir d'une description verbale.

Ils commencent généralement bien, dans l'enthousiasme, mais finissent par laisser tomber leur règie et leur compas.

Peut-être se trouvera-t-il des lecteurs de *Formules* pour démêler cet écheveau particulièrement embrouillé, et trouver les deux lettres de l'énigme ?

Alain Chevrier

Dr Jean-Fran?ois Sacombe

Une image filée et expliquée

(La Luciniade, 1792)

Ma main va soulever le voile impénétrable,
Qui dérobe à nos yeux ton chef-d'oeuvre admirable,
O Nature ! pardonne à ma témérité
L'impatient désir de voir la vérité ;
Laisse-moi de mes vceux lui présenter Phommage,
Ou du moins embrasser sa consolante image.
Au pied d'un joli mont (1) à Vénus consacrò,
Dans un vallon charmant, au sein d'un bois sacre (2),
Est un tempie fameux (3) dont la simple structure
Semble indiquer l'asyle où se plaìt la nature.
Là, sur un trône assis (4), l'amour et le desir,
Du doigt, en souriant, appèlent le plaisir.
Un fleuve, sous leurs pieds (5), guide par deux Naì'ades (6),
Ou s'élance un torrent, ou retombe en cascades,
Dans un bassin vermeil (7), de fleurs environné (8).
Plus bas, on voit l'hymen (9) de myrthe (10) couronne,
Cache dans le parvis, d'où le Dieu du mystère,
Par un sentier étroit (11), conduit au sanctuaire (12).
De son auguste enceinte ouverte aux deux còtés (13),
L'ceil peut suffire à peine à saisir les beautés.
Dans ce tempie sacre, si fécond en miracles,
Venez de la nature entendre les oracles.

(1) Le mont de Vénus.
(2) Sans ètre anatomiste, on peut connaìtre le bois sacre du mont de Vénus.
(3) Les parties internes de la generation.
(4) Le clitoris, siége de la volupté.
(5) Le canal de l'uretre.
(6) Les nymphes.

(7) La vulve.
(8) Les blanches ne sont pas les plus recherchées.
(9) La membrane de ce nom, signe de la virilité.
(10) Les caroncules myrthiformes.
(11) Le vagin.
(12) La matrice.
(13) Les trompes de Fallope.

Ce passage est extrait de *La Luciniade, ou L'Art des accouchements, Poème didactique,* par le Citoyen Sacombe, Docteur en Médecine et Chirurgie de la Faculté de Montpellier, Médecin-Accoucheur, et Membre de plusieurs Académies... (Paris, Garnéry, Devaux, et Levigneur, An premier de la République, p. 17-18.)

Les notes sont de l'auteur, et elles ont dispaiai dans les éditions ultérieures corrigées et augmentées (Paris, 1798, et Nîmes, 1815).

La Nature est un tempie où de vivants piliers...

La Lucinade est un des chef-d'ceuvres méconnus de la poesie medicale, un domarne lui-mème bien oublié. C'est un poème didactique dans le style du XVIIP siècle, consacré à la science des accouchements (auxquels prèside la déesse Lucine). C'est aussi un pamphlet écrit dans le sillage de la Revolution, d'abord de 112 pages, puis de 520 : ce savant marginai polémiquait contre l'usage de la césarienne, une opération alors toujours mortelle pour la mère.

Dans ce passage, sous les festons et astragales du discours en vers bien balancés, aux rimes convenues et au vocabulaire poétique de convention, où la figure-clé est la périphrase, on assiste à la construction d'une allégorie en bonne et due forme. On rapprochera certe image de celle du Tempie de l'Amour, en forme de phallus, qu'a dessiné au mème moment l'architecte Claude-Nicolas Ledoux.

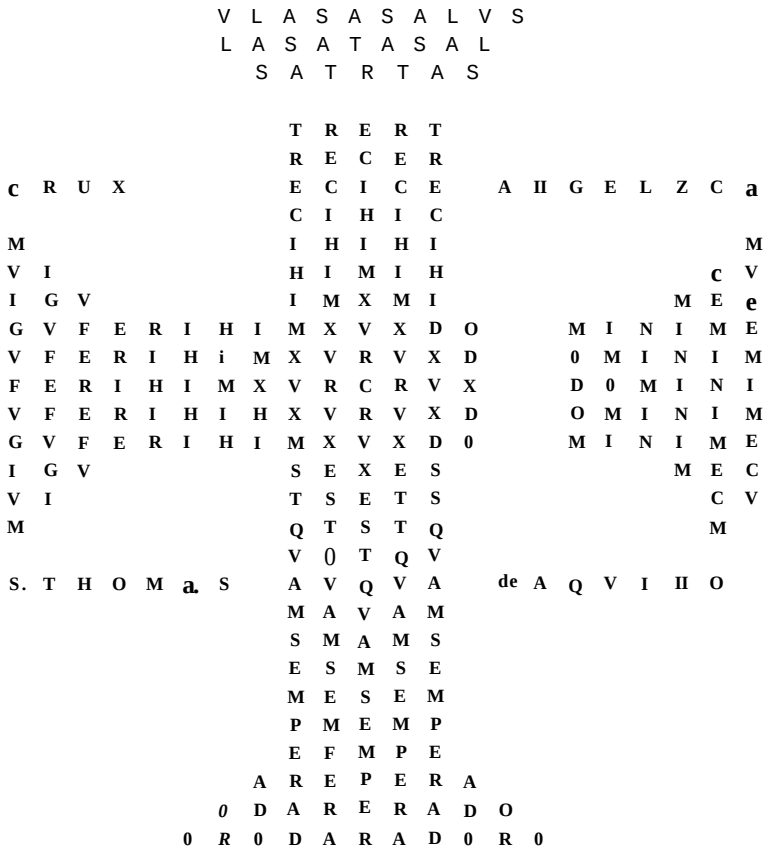
Dans le second livre de Bouvard et Pécuchet, Flaubert cite un autre passage du poème de Sacombe, non moins sexualisé, qu'il qualifie de «rococco». En fait, le thème pastoral et l'effusion sentimentale «préromantique» sont en parfaite continuité avec les idylles et élégies de l'epoque, comme il l'est avec le grand poème sur les jardins de l'abbé Delille.

Quant au péritexte, rappelons que dans les poèmes didactiques du temps, les notes sont d'un usage courant, et généralement situées en fin de chaque chant. Elles contribuent au plaisir tout intellectuel que le lecteur d'aujourd'hui peut encore tirer de certe poesie.

Alain Chevrier

Fabrique de Saint-Pierre du Vatican

La cloche de La Roquebrussanne


V L A S A S A L V S
L A S A T A S A L
S A T R T A S
T R E R T
R E C E R
E C I C E
C I H I C
I H I H I
H I M I H
I M X M I
M X V X D O
X V R V X D
V R C R V X
X V R V X D
M X V X D O
S E X E S
T S E T S
Q T S T Q
V 0 T Q V
A V Q V A
M A V A M
S M A M S
E S M S E
M E S E M
P M E M P
E F M P E
A R E P E R A
0 D A R E R A D O
0 R 0 D A R A D 0 R 0
c R U X
A II G E L Z C a
M
V I
I G V
G V F E R I H I
V F E R I H i M
F E R I H I M X
V F E R I H I H
G V F E R I H I
I G V
V I
M
S. T H O M a. S
de A Q V I II O
M
V
I c
G E e
V E M
F E R I N I
V F E R I N I M
G V F E R I N I M E
I G V M E C
V I C V
M

Une cloche extraordinaire en bronze anime la chapelle de Notre-Dame de La Roquebrussanne. Importée du Vatican en 1730, cette cloche est décorée d'un palindrome forme de 295 caractères disposés sous forme "de mots croisés". L'inscription mesure 21 cm de haut et 15,8 cm de large, datée MDCCXXX avec en pied :

OPUS INNOCENTY CASINI ROM FVND REV FABR S PETRI IN VATICANO

Le décryptage et la traduction en ont été assurés par l'abbé Menin, curé-doyen de La Roquebrussanne et figurent ci-après :

La Croix est pour moi le salut certain. C'est la Croix que toujours j'adore. Croix Angélique. La Croix du Seigneur est avec moi. La Croix. La Croix est pour moi un refuge "Saint Thomas d'Aquin".

"...Fan du seigneur 1730 ...oeuvre d'un innocent Casini, fondeur de la Reverende Fabrique de Saint-Pierre au Vatican"

Alain Zalmanski

Hors Dossier

Créations à contraintes

Eric Clemens

La fable inachevable

Macro depuis toujours régnait sur l'univers,
Fier conquérant de ses repères
Pour ses matières.
Pourtant, au fri du temps, l'espace
Devint un champ
Où la gravitation n'avait d'action
Que sans distance
En relation à l'espace-temps.
Macro n'en crut pas moins,
Comme si matière rimait nécessairement avec terminaison,
Garder toute la maìtrise
Des déterminations
'Joutons causales pour étre net !

Micro surgit alors (Macro dit par traìtrise) :
« Permettez-moi, susurra-t-il, de troubler quelque peu
Vos chers aménagements,
Arrangements,
Arraisonnements,
Par trop obéissants.
Comment articuler à certe gravitation
L'indétermination
Des forces nucléaires ?
Un quanton - s'il existe -
Echappe à vos repères.
Foin des modèles atomiques : pas de gàteau d'anniversaire,
Pas mème de noyau planétaire !
Plus encore, vous ne pouvez ignorer,
Qu'outre ces forces insaisissables,
Celles électriques et magnétiques
N'entretiennent avec vous
Visible
Plus aucune connivence.
Nous voici donc en pleine décohérence,

Sans lumières sur la lumière ! »

Macro, avide de solution,
Eut beau battre et rebattre
Le rappel
De ses serveurs mathématiques,
Il ne fit que précipiter
Sa dépendance singulière
A leurs appréhensions théoriques.
« Et quoi, répondit-il enfin, contre toute évidence,
N'aurais-je plus aucune consistance ?
Vive l'expansion, signe de l'excédance
Et mème plus : de l'existence !
Niez-vous le réel
Universel,
C'est dire l'energie
De ma matière
Jusqu'à la vie dans ses formelles apparitions ? »

« Oh non, rétorqua l'autre, je ne m'y risque pas.
Simplement,
J'exige quelques compléments
Et d'abord de langage.
Ainsi votre excédance
Ne va pas sans brisures :
Des événements sans fins
Ni mème commencements.
Nos servants n'ont de cesse
D'introduire pareils microsuppléments ! »

« Je les attends ! »,
Lanca Macro,
Convaincu de sa science
Et de sa perception
Instrumentale...

S'il n'y a ni dernier mot, ni intuition
Première ou terminale,
Souhaitons-lui bien de la patience
Et tant et plus
La raison
Enjeu
A l'hors-sens de la jouissance.

Jacques Perry-Salkow

La nuit syntone

[...] sous les hyalins
voyants du del,
contantplus d'idylles
qu 'il n'y ade sons
dans l'hypnotique
symphonie du van.

Il y a plus longtemps,
un soir à Chypre,
vos yeux ravis,
brùlants comme l'ysir[1].
Un port, chrysalide
d'un mythe, Limassol[2].
Il y a foule.
C'est Lysippos fumant
son gris, appuyé
sur son thyrse, disant :
« Il y a chez Fontus
de l'hypocras, du vin
d'ophrys au pied
d'un grand lit de byssos[3].
Conduis ta nymphe
qui s'y donnera
corps, esprit. » Fuyant
l'affreux Lysippos,
nous vìmes, Gladys,
un grand bois de lys
dormant, lyrique,
sous les hyalins
voyants du ciel.
Car vous y vìtes
le nid d'un alcyon,
panni les lys (non sur
un lit anonyme,
vii à vos yeux),
Gladys, nous primes
pension. « Gladys ? — Chut !

Viens ! Un layon
dans les lys conduit
sur la syrte. Vois
les chrysis partout !
— Gladys... — Mon pied nu
est sourd à l'ivy[4]
des chrysis. — Amour...
— Mon satyre, suis
ta nymphe ! Chut ! » Moi
d'opiner aux lys,
aux symbioses
mystiques, hochant
panni les lys où
s'hydrocutaient
les chrysis. Car vous
vouliez, Gladys,
un enfant-lys, voir
la mer où Cypris[5]
naquit, l'Olympe
aux poneys gris-
cyan, et souffrir
l'hymen donnant fruit.

A moi yeux
d'oaristys, feux,
ma nymphe, qui font
rougir ! Cher larynx
qui voyage
sur trois syllabes !
Faisons-le ! Purs lys,
seins-joyaux
surgis syncopés dans
le layon qui
s'illuna ! *Soyez*
à lui, noyers,
puissants symboles,
chibres du layon !
Vous, petits tyrans
du sol, myriades,
fuyez ! A moi,
nymphe à son pubis
dans l'onde du myrrhin[6] !
Nymphéas du soir !

Opium des grands lys !
L'iynx[7] ! J'attouche.
Tout y est vrai.
Triangle nu, ò Dy[8]
d'Aigypte ! Cou
nymphal ! Voir brulé !
Hanches yin ou
yang ! Cuisses d'or,
la cyprine vous
parfume ! *Sois lynx,*
annexion ! Plus lynx
encor ! Il y a du
thym. N'oublie pas
mon pied nu ! Gladys !
Jouis, égypan !
Jouis, satyre !

« Est-il tòt ? — Chut ! L'ylang
ylang sent si bon : nul
ptyx. Tu nommeras Fils
du Dy mon enfant. — Fils
du Dy ? » Je nominai
« kylix[9] » sa bouche.
Puis, m'employant
à son bien, j'y bus
— myope humain —
son baiser, j'y bus
sa vie.

Pour Dy.

1 Pierre philosophale sous forme sèche.
2 *Limassol* où, d'après la legende, Aphrodite aurait emerge de l'eau, née de l'écume de la mer.
3 Le *byssos,* tissu estimé des Anciens, était un genre de lin très fin ressemblant à la baptiste.
4 Sumac vénéneux ou *poison ivy.*
5 *Cypris :* Aphrodite, déesse de Chypre.
6 Vase ancien de très grand prix.
7 *Lynx :* nom grec de la bergeronnette, oiseau qui symbolisait chez les Grecs les désirs amoureux ; il était consacré à la déesse Aphrodite.
8 Ce hiéroglyphe se présente en forme de triangle isocèle, avec un mème petit triangle à sa base. La traduction courante de ce signe est offrande, élévation.
9 *Kylix :* sorte de coupé ou de vase à boire utilisé par les Grecs.

Jacques Jouet

Dos, pensée (poème), revenant

Les poèmes du jour de *Dos, pensée (poème) revenant* partent d'une image, un bois grave de Paul Gauguin intitulé *Manao tupapau* (1893-1894), traduction : " Elle pense au revenant ou le revenant pense à elle ". Aujourd'hui, 26 décembre 2002, j'y suis toujours.

JJ

6 mars 2000, Paris

Oublie tes morts !
Oublions donc les morts.
Les morts, oubliez-les, ton mort.
Laissez-les ne pas vous oublier, c'est leur affaire.
Oubliez-vous sur eux.
Oubliez vos morts.
Si vous n'oubliez pas les morts, c'est mauvais pour le cœur.
Oubliez les morts.

7 mars 2000, Paris

Navet, Unge, ceil-de-vieux aura fait quatre ans.
Dujour aura fait la suite, davantage de temps, une part à cheval compose de :
1) La phrase de prose du jour
2) Qui va là ?
3) Le poème adressé du jour
4) Le poème x du jour
5) Le poème du jour et de journal
6) Le poème portrait du jour
annexe : Poèmes adressés aux souscripteurs de *Navet*...

Je suspends les portraits par lassitude des auto-
et petite déception que les pistes lancées
auprès d'intermédiaires culturels restent sèches.
Dos, pensée (poème), revenant part en voyage
je ne sais pas pour combien de temps.

8 mars 2000, Paris
(poème de mètro)

Il me vient à l'idée que le plus terrible supplice
entre deux personnes dont l'une se serait donne pour devoir de supplicier l'autre
est de laisser celle-ci toute nue sur le sol, couchée sans un drap
pour simplement s'illusionner de protéger son être.
Elle a peur, elle est nue, elle est dans la terreur, et elle laisse le pareo sous elle ?
Elle ne cherche pas, mème compulsivement, à s'en couvrir ? C'est étrange.
J'ai du mal à croire à certe acceptation : présenter son dos à tous les diables de la terre
mème à celui qui rentre tard, ivre, et qu'elle aime.
Elle a, bien que couchée, comme " les mains en l'air ", dans certaines versions de *Manao Tupapau* et pas dans d'autres, chienne de vie, chien de fusil.

Celui qui est pose là, fétiche, c'est le revenant
le démon que je ne connais pas, qui concerne la femme en particulier
qui le fait jamais ne garder rien par-devers elle de ses plaintes
dont elle charge le compagnon.

9 mars 2000, Paris

La scène est une sorte d'icòne
à laquelle Paul Gauguin revient souvent, ainsi l'image est à suivre
et ne cesse pas de suivre celui qui, un jour, y est entré.
C'est une image, pourtant, de la douleur
mais il faut le savoir pour le voir, de la douleur telle
qu'elle est passée du coté de la paix de la douleur
parfois difficile à lire.

C'est la gravure qui est difficile à lire, les diverses gravures
quand la toile est détaillée diurne, trop clair
le dos de la jeune fille canaque.

Les yeux, qui tournent le dos au dos qui leur appartient
ont mangé certe image dans leur chambre noire
mordu ou caressé de la langue, suivant qu'il s'agit de peinture
ou de gravure. Et si certe scène
pouvait commencer, ces jours, à me servir de point
de départ, de passage, de penchement, de pensée, de poème
alors, chaque nuit deviendrait le nom du dos du jour.

10 mars 2000, Paris

Il est possible de se méfier du dos qui dort.
Un ceil ouvert sur le coté regarde au fond du drap
traverse le divan.

Lithographies ! Xylographies ! Zincographies ! Monotypes !
Les pages se cachent les unes les autres et se tournent le dos.

Haricot,
le corps dans le plat d'étain.

11 mars 2000, Paris
(poème de mètro)

Le sommeil est une affaire qui ne se décrit pas elle-mème.
Il fait la paix avec ses fourmis intérieures, qui ne cessent pas de travailler buvant de la bibine, et de la forte, et délirent.
Les gens disaient, autrefois, sans dormir, que le whisky ca avait le goùt de fourmi !
L'activité de ces myriades de petites piquantes possibles à partes.
Elles font retour à une sagesse, à une folie, difficilement commensurables difficiles à départager, difficiles à accepter, difficiles à refuser
Parfois, c'est une effroyable terreur qui monte de cette société. Les dents claquent.
Et, rarement, je reste une heure à trembler de toutes mes fibres
comme j'écris, là, dans le mètro et que cela peut ressembler à un tremblement tellement je dois
écrire vite
tracer vite les pattes de fourmis sur le papier.
Parfois, on sort quelqu'un de son sommeil avec l'arme du téléphone.
Parfois, on permet à quelqu'un de mieux dormir au moyen d'une caresse de téléphone.

Si l'esprit des morts revient quand on dort, c'est qu'on est alle le chercher jusque dans son pays, qu'on l'a réveillé sans se faire voir et qu'on est revenu dormir
et qu'on ne sait mème plus qu'on a été réveillé. Le rève existe
mais il n'est pas plus que le rève, pas beaucoup plus
et dans la continuité de la camisole de la veille, pas en rupture, pas si en rupture que ca.

Elle ne dort pas. Elle écrase de son poids le lit sans rien imprimer.
La femme-gouge sculpte une taille de matelas imperceptible
oeuvre qui disparaft quand l'outil n'y est plus.

12 mars 2000, Paris

Je vois la nuit si profonde, dans les bois de *Noa Noa*
qu'elle est consubstantielle au matériau
quoiqu'on ne grave pas exactement dans l'ébène
Gauguin, le buis.
Mais l'ombre, tout autant, a quelque chose d'une nuit
qui répète les caractères de sa grande aînée, laquelle
a aussi la sienne, le non-pays des revenants
le non-pays des disparus, dinosaures de tribù
stégosaures carbonisés, qui ont pris trop de place.

13 mars 2000, Paris

L'angoisse d'une femme est un effroi. Une femme est couchée sur le ventre
ou bien sur le flanc, repliée. Le peintre est de retour.
Il rentre chez lui où elle est. Il a été mis au monde
à tout ce petit monde insulaire pour
chasser le pére abusif qui n'avait pas mème abusé
si ca se trouve
et l'abus était un échange.

Le corps se lève, se lave et se secoue tous les jours en son nom
au nom de l'abus et de la relation conservée.
Le sang ne se décrasse pas jusqu'à son rose.

L'angoisse du peintre avance, le visage obtus. Il s'arrète
sous un treillis de feuilles
de bananier, elles-mèmes sont sous la nuit noire.
Sa force a le monde en horreur extrémement
comme les couleurs du méme il les aime extrémement (des soleils rouges
je suis désolé, des violets décoratifs), monde qui rassemble d'autres
beaucoup d'autres abusifs contre lui seul.
En attendant, il faut bien baiser, fut-ce tout seul avec sa main
dans le tabou d'une et la hauteur d'une autre.

*

J'ai sous les yeux des reproductions
désespérées (techniquement désespérées) des bois de Gauguin pour *Noa Noa* (Jean-Jacques Pauvert et compagnie, 1988)
et, plus que devant un livre des peintures encore, je ne sais pas comment voir ces tirages, je ne sais pas.
Il faut que je voie le papier fini qu'a vu Gauguin lui-mème, qui tirait lui-mème.

14 mars **2000,** Paris
(poème de mètro)

Une boucle de chaussures passant au cou du pied
et c'est le jour qui est affirmé d'une femme, pas la nuit.
Allons, elle marche paisiblement, elle dort paisiblement. Je me souviens
d'une lectrice de *Des ans et des ànes* me corrigeant : " Les femmes ne lisent pas paisiblement. "
Pourtant, il y a de la paix qui se signe sans prióre
parce qu'on a simplement besoin de repos, en confiance.
L'effroi ne se lit pas forcément dans le motif *Manao Tupapau.*
Paul, apporte-lui un petit-déjeuner jus de mangue
et donne-lui l'amour dont tu es capable, c'est déjà ca.
C'est seulement dommage que les "pourquoi ? " soient des murs montés par nous-mèmes
macons de nos propres murs qu'on ne demande qu'à partager, tant ils sont lourds,
avec l'objet de notre désir, c'est généreux !

15 mars **2000,** Paris

Le peintre dit : " Je viens voir d'autres tètes. "
Il avait assez vu certaines autres et les poumons qui sont dessous
qui ne jouent pourtant pas de l'accordéon.

16 mars 2000, Saint-Genis-Pouilly
{poème portrait **d'Eliott Allwright)**

Tout petits cils et grandes joues
le visage est surtout certe paire de joues
que nourrit la bouche active, dont la langue cherche à sortir
en bavant un peu.
Qui sait si le front n'est pas une troisième joue
à peine marquée de blond ?

Les yeux se ferment, hésitent :
dormir ou chercher à voir le peu qu'on voit à deux
mois z-yeux
par du bleu pourtant si dense, si rond, fentes si effilées.

La fameuse fossette en trace de pointe de compas
creuse un menton sculptural
sous les trous de nez plus ronds que deux billes noires.

17 raars 2000, Genève

Se dit couchée sur le ventre " le lit
de ses entrailles ", comme dit Paul Muldoon.
Qu'est-ce qu'il fait, en venant par-dessus, par-dedans
sinon lui rajouter un bout
d'extraille qui, entrant, devient entraille ?

La depose du sperme peuplé de neuf chasse l'esprit des morts
car il n'est pas de revenant de spermatozo'ide
défunt. Milliards de milliards de myriades de revenants, ca fait beaucoup.

18 mars 2000, Paris

Toute réveillée dans le jour
et mise en joie de la revoyure
la nuit ne se reconnaìt plus comme possible.
D'où avait-elle extrait tout son no ir
qui alterne si heureusement avec la lumière de ses traces vernissées ?

*

(poème adressé à **Isabel Jakob)**

La langue parie de " grosses légumes "
et les éléphruits de la terre ne trompent
que celui qui n'a pas inventé
la douche (ou la paille coudée)
me jette la première tornate.

Eh bien, je l'ai recue en pleine poire.
Splashhh !

Un jour, à l'occasion, poivrons-
nous le nez de conserve, en appelant sur son portable Hallo-
ween, ainsi que Lulu le jardinier
et mème les doryphores
aussi vrai que le vandale a, lui aussi, son rôle à tenir.

19 mars 2000, Paris

Les revenants n'en reviennent pas
de la facilitò avec laquelle on leur abandonne la nuit.
Leur inexistence (autre qu'en notre pensée folle)
est avérée par la langue :
l'ombre a besoin de l'ombre, de la raréfaction
des promeneurs, et la nuit permet qu'on nuise.
Le revenant n'est pas particulièrement noir.

Les noirs ont leurs revenants qui sont noirs
et les revenants blancs sont, dans la nuit
noire, noirs.

20 mars 2000, Paris

De fourmis, d'ankylose, elles tremblent.
Et le pinceau les accompagne.

L'artichaut qui refroidit à la fenètre
n'a pas de particulière angoisse à commenter.
Je me suis beaucoup vengé du navet, aussi crucifère mais moins jaune que le colza, à lui coller ce handicap. Ou qu'est-ce que l'homme ? l'homme qui se demande qu'est-ce que l'homme qui se demande qu'est-ce que l'homme qui se demande qu'est-ce que l'homme qui se demande caisse (il faut savoir arrèter une chaìne).

Franz Josef Czernin

Le diviseur-de-soi comme rabaisseur-de-soi

traduit de Pallemand (autrichien) par Jean-René Lassalle

Extraits de : Die Aphorismen. *Eine Einfuhrung in die Mechanik*, 8 volumes, 1992, Sonderzahl Verlag, Vienne. Volume 7, pp. 9-12

7.5

ce que je dois me cacher pour èrre moi-mème e'est ce qui me montre à tout le reste.

tout ce que je dis ne me rend ni plus clair ni moins clair à moi-mème.

parler de soi : se rendre inconcevable.

tout ce que l'on fait est la tentative constamment échouée de se détruire en tant qu'objet de soi.

aphorisme : mème ceux qui se rendent leur bonheur insupportable imitent sans succès leur ennemi à la fin.

connaitre : parmi un groupe d'états trouver celui isole qui soit approprié pour échoir de lui-mème à ce qui échoit déjà.

moi : effet de tout ce qui ne peut ètre percu.

soi : quand moi je me réponds plus souvent avec oui qu'avec non, quand ca se répond plus souvent avec non qu'avec oui.

moi : la généralisation qui se base sur une règie qui consiste à classer tout ce qui arrive comme une exception qui est aussi un hasard.

7:5

faire cas de rien c'est rapporter tout à soi.

il est impossible d'imaginer comment ce serait si je *nepouvais* plus utiliser le mot je.

7.5.1

aphorisme : comprendre, c'est une facon de se ronger soi-mème. - si l'on avait tout compris il ne resterait rien.

il n'y a pas d'objet plus impropre à ètre discutè qu'un soi.

la réponse à la plupart des questions est celui qui les pose. - et qui le comprend en les posant est celui qui pourrait tout aussi bien se passer de questions et de réponses.

hasard ne désigne pas seulement l'attente constamment décue de voir confirmer sa compréhension.

c'est seulement parce que je pense ou dis souvent la mème chose que je crois posseder une intention.

quel que soit ce que je prononce ou ce que je tais : je ne me cause ainsi ni bien ni mal.

crétois : dans la mesure où nous avons un passe et un futur nous ne sommes pas au présent ; dans la mesure où nous avons un présent nous n'avons ni passe ni futur ; dans la mesure où nous avons passe futur et présent nous n'avons ni passe ni futur ni présent.

que je puisse tenir ce que je fais pour une conséquence de ce que je suis et moi-mème pour une conséquence de ce que je fais rend superflue la possibilité que je me tienne pour quelque chose.

7:5.1
hypothèse : dès que je pense que je me décide pour une chose et non pour l'autre, celle que j'ai rejetée devient ce que je crois qui va m'arriver par hasard.

7.5.1.11
proportion : plus on a besoin de phrases pour éclaircir ce qu'on a l'intention de faire, moins ce qu'on a l'intention de faire se distingue de ce qui nous arrive par hasard.

7.5.1.9
on pourrait éternellement explorer la grammaire en long et en large on ne trouverait rien de ce qu'on veut dire quand on pense à soi.

on combine les lettres les mots les pensées pour oublier qu'on reste incompréhensible à soi-mème d'une manière toujours nouvelle.

connaissance : pour ètre soi on doit sans cesse l'avoir différée.

7.5.1.12
que l'on pense que l'on peut reagir à soi exactement comme à autre chose est précisément Perreur que l'on fait quand on est convaincu que l'on peut se connaître soi-mème.

7.5.1 :8
parler à soi-mème et croire qu'ainsi on peut apprendre quelque chose : exagérer la dissemblance intérieure minime qui fait direy'e.

7.5:1.8
il est impossible de penser sans s'abandonner complètement à soi ou sans ètre abandonné par tout le reste.

7.5.1.13
tout en moi est aléatoire ; - c'est seulement parce que je reste pour moi une partie de moi que je peux m'apparaître comme quelqu'un capable de s'ordonner.

7.5.1.14
ce qu'on nomme *moi* est l'exception dont la règie est ce que les choses entre elles arrétent.

7.5 :4
cohérence : se diviser soi-mème de facon à ce que chaque partie se comprenne toujours faussement comme ce qui est soi-mème ce qui divise.

intention : l'expression qui survient quand elle doit designer ce dont on ne peut savoir que cela survient.

7.5.4.1
comprendre : formuler la loi d'une décomposition de soi momentanee.

de la facon dont nous faisons l'expérience de nous-mèmes quand nous pensons dans une langue logique, c'est ainsi que nous sommes réels.

Note du traducteur

Les textes originaux en allemand traduits ici proviennent d'une oeuvre de Franz Josef Czernin en 8 volumes de 100 pages chacun plus un volume d'index alphabétique mécanisant la construction de milliers d'aphorismes dans le but de les démystifier mais aussi de créer des systèmes récurrents qui en produisent d'autres.
Beaucoup de ces aphorismes sont une réponse poétique à des points du « Tractatus » de Wittgenstein, en relevant les laissés pour compte.
Chaque catégorie d'aphorismes est dite non par le poète mais par des solipsistes abstraitement construits sur des structures psychologiques. Ainsi les catégories premières comme « penseur de soi », « limiteur de soi », « poète de soi », « rehausseur de soi » ou « rabaisseur de soi » correspondent à des types de pensée. Les signes entre les chiffres indiquent des relations de classification. Ainsi dans l'aphorisme 1.9.11:9.1 un *penseur de soi* (1) parie *en tant que* (« . ») *poète de soi* (9) et *placeur de soi* (11) *sur* (« : ») le *poète de soi* (9) *en tant que* (« . ») *penseur de soi* (1).

L'Observatoire

des

littératures à contraintes

Jan Baetens

Du bon usage des livres anciens

Que faire des livres anciens qu'on ne se décide ni à garder, ni à jeter, ni à revendre, ni mème à offrir ? Comme toujours, l'histoire lirtéraire fourmille d'idées qu'elle est heureuse de partager avec tous ceux à qui l'inspiration fait (momentanément) défaut.

Première idée : la *réécriture*, soit indirectement (par exemple sous forme d'adaptation, de modernisation, de remake, de continuation, de glose, etc), soit directement (comme dans le cas célèbre de Pierre Ménard, que Borges fait réécrire littéralement - mais sans répétition aucune ! - le *Quichotte* de Cervantes, ou dans celui, tout aussi connu, de *Fahrenheit 451,* où Bradbury invente des personnages apprenant par cceur les livres interdits).

Seconde idée : la *transformation* du livre en *livre-objet,* selon une variété de procédures qu'il n'est guère possible de détailler en cette doublé page. Cependant, il peut ètre utile de signaler que cette transformation porte généralement soit sur le volume lui-mème, qu'on rend alors à son opacité matériologique, soit sur le texte, qu'on traite alors comme une manière de palimpseste, c'est-à-dire de support d'une nouvelle opération d'écriture. Une belle illustration de la première pratique fut le geste fondateur de Marcel Broodthaers, qui coula les invendus de son premier recueil de poesie en un bac de piatire, de manière à transformer la poesie en oeuvre plastique, c'est-à-dire en sculpture (depuis ce jour, Broodthaers cessa d'ètre poète pour devenir artiste ; on sait ce qu'il en advint). La seconde demarche est de nos jours souvent associée à l'oeuvre du plasticien anglais Tom Phillips, qui a, entre autres choses, récrit un roman victorien, *A Human Document,* tombe dans Poubli mais retrouvé par hasard au marche des puces, en dessinant sur chacune des pages de l'exemplaire rescapé une sèrie d'images dont les creux font apparaìtre à leur tour un « texte dans le texte » (logiquement, le livre qui en est derive, et que l'on trouve toujours au catalogue de Thames & Hudson, s'appelle *A Humument)}*

Troisième idée : le tressage, d'une facon ou d'une autre, de ces deux mécanismes. Sans vouloir défricher le terrain d'expériences qu'on espère mutliples et fructueuses, il convient de signaler ici une oeuvre exceptionnelle, dont la réussite doit beaucoup à l'esprit de l'écriture à contraintes.

Dans *Anita M-28. A Rearranged Affair,* ouvrage aujourd'hui malheureusement épuisé,[2] Salla Alatalo a inventé le dispositif suivant. Ayant acheté en kiosque un certain nombre de romans sentimentaux (les « romances » de type Harlequin), l'auteur a d'abord arraché les pages des couvertures originales, puis les a réunies sous une nouvelle couverture en appliquant un programme on ne peut plus contraint. Dans le premier volume *d'Anita M-28,* il a utilisé la première page du premier livre « originai », la deuxième page du deuxième livre originai, etc. ; dans le deuxième volume, il a utilisé d'autres pages des mèmes originaux, etc, jusqu'à épuisement du stock complet. Chaque livre du « tirage » artisanal est donc un exemplaire unique et constitue, selon les dires de l'auteur, une sorte de « méta-histoire » (on pourrait dire ici : une histoire dérivée à partir d'une réécriture par transformation en livre-objet). Le résultat est étonnamment lisible, et fort amusant, mème et surtout pour ceux qui n'aiment pas le gerire. L'essentiel, toutefois, est de remarquer ce que l'exploit d'Alatalo, que d'aucuns situent dans la seule mouvance conceptuelle, doit en fait tout à l'écriture à contrainte. En l'occurrence, la contrainte est doublé : d'une part celle du *centon* (c'est-à-dire de l'écriture par remontage de fragments existants) ; d'autre part celle du *cut-up* (c'est-à-dire de l'écriture par remontage de fragments aléatoirement découpés ; contrairement au centon, qui recompose un ensemble en principe homogène et signifiant à partir de bouts de texte faisant eux-mèmes sens, le cut-up utilisé en effet des fragments à dessein incomplets, voire non-complétables : dans *Anita M-28,* le texte s'interrompt brutalement en chaque fin de page et redémarre en haut de chaque nouvelle page « in medias res », si l'on ose dire). Le roman final, c'est-à-dire chaque exemplaire singulier et solitaire du texte intitulé *Anita M-28,* n'est ni un pur centon, ni un pur cut-up, d'abord parce que la question du sens et du non-sens s'y repose en des termes tout à fait nouveaux (et infiniment comiques), ensuite parce que l'opération d'extraction est absolument sans reste (rien ne se perd, tout se crée, là où dans le centon et le cut-up le pourcentage des « chutes » est toujours considérable). Bref, un livre dont il faut souhaiter que *Formules* produise vite un équivalent en langue francaise.

Notes

1 Pour plus de détails sur ces deux oeuvres comme pour un apercu global en la matière, voir le catalogue inégalé d'une exposition organisée à Beaubourg : Catherine Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes,* BIP/Herscher, 1985.

2 Chicago, IL, Sara Ranchouse Publishing. 1996. Pour quelques informations sur l'auteur et le texte, on peut se reporter au site de *Printed Matter,* librairie new-yorkaise spécialisée dans le livre d'artiste : www.printedmatter.org (vifs remerciements à Michael Kasper pour m'avoir révélé l'existence de cet ouvrage).

Christelle Reggiani

Le Grand Incendìe de Londres : un **hypertexte de papier ?**

En 1936, dans un article consacrò à Leskov, Walter Benjamin repère un appauvrissement moderne de Pexpérience, qui paraìt designer une disparition du sens historique de la continuité. Certe disparition de la continuité de l'expérience rend impossible la narration dans ses formes recues : «(...) l'art de narrer touche à sa fin.

Il est aisé de concevoir l'une des causes de ce phénomène : le cours de l'expérience a baissé. (...) Avec la Grande Guerre un processus devenait manifeste qui, depuis, ne devait plus s'arréter. Ne s'est-on pas apercu à l'armistice que les gens revenaient muets du front ? non pas enrichis mais appauvris en expérience communicable[1].»

La pratique hypertextuelle de l'écriture s'inscrit à l'évidence dans ce soupcon porte, encore plus fortement après la seconde guerre mondiale, sur tout discours qui se donnerait pour un flux continu et nécessaire. En choisissant ici un objetparticulier, l'ensemble des volumes publiés du *Grand Incendìe de Londres* de Jacques Roubaud[2], j'essaierai de préciser les enjeux du recours aux formes hypertextuelles, dans les modalités spécifiques qui sont les leurs au sein du projet roubaldien.

1. Texte/hypertexte

L'écriture hypertextuelle, fondée sur le discontinu, travaille à remettre en cause la linéarité et l'unicité du texte romantique. Dans les termes de Paul Delany et George Landow : «tant que le texte a été lié à un *medium* matériel, les lecteurs et les écrivains ont tenu pour acquises trois propriétés cruciales : le texte était *linéaire, limite, etfixé.* (...) *Jhypertexte* peut se definir comme l'utilisation de l'ordinateur afin de transcender les qualités de linéarité, de limitation et de fixité du texte écrit traditionnel[3].»

En ce sens, comme le souligne Jean Clément, l'hypertexte n'est pas un «simple récit arborescent», dans la mesure où «les notions de causalité, de temps et d'espace y sont beaucoup plus profondément déconstruites[4].» Au delà de la multiplicité des parcours de lecture possibles, l'arbre hypertextuel est toujours en mouvement, il est l'agent d'une variabilité ouverte du texte.

C'est pourquoi l'écriture hypertextuelle ne peut ètte sans conséquences quant à l'idéologie mème du texte : le texte romantique, continu et unitaire, dont la monumentante est garantie par l'autorité de son auteur, ne saurait subsister comme tei dans le réseau dynamique constitué par l'hypertexte.

De ce point de vue, on peut considérer que l'hypertexte met formellement en oeuvre les quelques traits qui définissent la pratique quotidienne et refoulée de la lecture courante — ainsi décrite par Italo Calvino : «La lecture est une opération discontinue, fragmentaire. Ou mieux : l'objet de la lecture est une matière punctiforme et pulvérisée[5].» On renverra également à l'évocation de la «tmèse» qu'implique ce type de lecture dans *Le Plaisir du texte* : «le récit le plus classique (...) porte en lui une sorte de tmèse affaiblie : nous ne lisons pas tout avec la mème intensité de lecture ; un rythme s'etablit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de *Vintégrité* du texte ; l'avidité mème de la connaissance nous entrarne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis "ennuyeux") pour retrouver au plus vite les lieux brùlants de l'anecdote (...) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations (...)[6].»

La discontinuité et la mobilité hypertextuelles paraissent en somme on ne peut mieux convenir à la perspective fondamentalement postromantique qui définit, dans le renoncement a Pampleur monumentale du «Projet», l'écriture de Jacques Roubaud : «Pour ètte certain, absolument certain, de ne pas retomber, après la chute du Projet, dans l'erreur de l'aspiration à une totalité secrète se déployant de la facon la plus indépendante possible de l'histoire de sa révélation, il me fallait non seulement faire vceu de m'abstenir de chacune de mes ambitions antérieures, non seulement donner un but sévèrement modeste à ma nouvelle tentative, non seulement ne pas annoncer ce but à l'avance, ni mème en fait le fixer de manière irrévocable dès le début, mais m'assurer que le démon planificateur et anticipateur ne pourrait pas trouver à s'insinuer à nouveau entre mes phrases, faisant surgir, en fait, mème à un degré beaucoup plus bas dans une échelle de prétentions esthétiques et intellectuelles, tout simplement, tout stupidement, un ersatz de Projet[7].»

La très forte discontinuité de la prose roubaldienne (en particulier dans l'écriture de l'essai) et, surtout, le refus Constant d'une autorité forte de l'auteur marquent la distance prise par rapport aux postures romantiques. En témoignent notamment, d'un point de vue formel, la polyphonie effective des ceuvres en collaboration et la pratique de la traduction (de la poesie américaine) ou de l'«emprunt» (à la poesie japonaise).

L'intertextualité massive qui caractérise Pceuvre entier s'inscrit à l'évidence dans la mème perspective[8]. Certe intertextualité est aussi bien restreinte qu'élargie : le projet *d'Autobiographie, chapitre dix* donne à P«autobiographie poétique[9]» la forme du centon ; le dernier recueil publié,

La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cceur des humains[10], après un titre emprunté au «Cygne» de Baudelaire (non sans être «légèrement modifié»), se place sous le patronage de la poesie urbaine de Queneau... Quant à l'intertextualité restreinte, son réseau serre fait de l'oeuvre une collection d'unités mobiles, toujours extractibles et réutilisables dans un agencement différent". Ainsi, *L'Abominable Tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et Autres Vies plus ou moins brèves* reprend en le modifiant légèrement un passage de *La Boucle*[12] pour en faire «Hermogène ou la Vitesse[13]», la «Vie brève de Francois Pétrarque suivie de la disposition numérologique du *Rerum vulgarum fragmenta*[u]» réécrivant, comme le précise le texte lui-mème, le n°47 de *La Bibliothèque oulipienne. La Bibliothèque de Warburg,* quant à elle, inclut notamment une conférence sur l'Oulipo (pp. 218—231), la fin de *Poesie :* (p. 245), des fragments de *Description du Projet* (pp. 296—299)...

Si la pratique n'est évidemment pas nouvelle — elle flit celle, par exemple, de Diderot, faisant de telle lettre à Sophie Volland, quasiment inchangée, un article de *VEncyclopédie* — son ampleur aussi bien que sa portée semblent cependant tout à fait spécifiques. Une incise du chapitre 2 de *La Bibliothèque de Warburg* thématise cette pratique de P«auto-emprunt» : «Une des caractéristiques vraisemblables de ce que sera la version longue de la présente branche sera l'exaspération ; (...) exaspération d'une tendance, légèrement perceptible dans les trois premières branches publiées, mais déjà fortement aggravée dans la quatrième, à introduire dans mon récit des fragments, de plus en plus importants, de prose ou de poesie que j'ai déjà publiés ailleurs.

J'ai, dans chaque cas, une bonne justification à ces auto-emprunts. Mais je pourrais, c'est clair, faire l'effort de redire les choses qui y sont dites différemment. Or je le fais rarement. Ce n'est pas par paresse (quoique...), mais pour la raison, un peu plus noble, suivante : tous les travaux que j'effectue, qu'ils se traduisent ou non en livres, ou articles, ou autres publications, accompagnent, par la force des choses, mon effort quotidien, ou potentiellement quotidien, prématinal, de composition des branches. Un certain parallélisme naturel de préoccupations en résulte[15].»

Or, l'écriture du *Grand Incendie de Londres* paraìt cependant témoigner d'une certame duplicité dans son choix de l'hypertexte. La structure du livre est en effet modélisée par des métaphores organiques — «(...) je me suis représenté "le grand incendie de Londres' comme (...) la lecture (...) du réseau hydrographique des rivières au cceur du continent géologique, du squelette dans le corps, des nervures dans la feuille verte (...)[16]>> — qui l'inscrivent dans une totalité dose *(La Bibliothèque de Warburg* ajoutant notamment à cette liste le réseau ferroviaire [pp. 45—46], le projet warburgien de *Mnemosyne",* celui du *Shinkokinshù* [pp. 159—163]...). Le

dernier volume publié reconnaît d'ailleurs la part croissante prise par le principe de continuité dans l'écriture : «(...) l'équilibre précaire, voulu précaire, entre la fixation interne plus ou moins vague des "choses à raconter', et la variabilité considérable offerte par le démon de la digression, auquel il était indispensable que je cède, un équilibre déséquilibré, en somme, s'est, peu à peu, défait. Il s'est défait au profit de la direction generale, du droit chemin, au détriment des détours. Je suis devenu capable de maîtriser intérieurement le déroulement des *instants,* des *moments,* des *chapitres* (journées de prose'), de le rendre continu dans le règlement de ses discontinuités. J'essaye aujourd'hui de briser cet engrenage. Cependant, par prudence, j'ai décide de ne me livrer à cette expérience nouvelle de mise en récit que dans une *version longue* de la présente *branche*™.» L'assimilation de la discontinuité des insertions à la digression marque déjà le refus d'une véritable mobilité textuelle, l'innovation structurelle se trouvant fmalement réduite à une fidélité mimétique aux processus cognitifs : «La discontinuité de l'opération de récit dans la vie de tous les jours qui est celle que mon 'sujet' m'oblige à prendre comme référence formelle, m'a en quelque sorte impose un type de conte à *insertions* (des deux espèces)[19].»

En outre, lorsque l'hypertexte passe par un opérateur péritextuel comme *l'index,* celui-ci, en tant qu'il participe à la configuration d'ensemble, devient, comme l'écrit Perec à propos de *L'Arbre* (un projet hypertextuel demeuré inabouti), «non un supplément, mais une véritable et mème essentielle partie du livre[20]». Le péritexte se trouve autrement dit textualisé : la remise en cause de la continuité linéaire implique alors la littérarisation — c'est-à-dire la promotion textuelle — d'agencements discursifs qui ne paraissaient *a priori* guère susceptibles d'être recus comme textes[21]. C'est dire que l'autorité du modèle est d'autant plus manifeste qu'il en vient à englober des éléments qui semblaient d'abord ressortir, sinon à sa marge, du moins à sa périphérie. La «Table descriptive» de *Mathématique :* intériorise ainsi le processus, en signifiant elle-mème sa propre textualisation : elle propose une description du dispositif du livre qui se termine par ce conseil au lecteur : «Chaque chapitre, chaque ensemble d'incises, chaque bifurcation est découpée en moments numérotés, dont le contenu est évoqué dans la *table descriptive* qui suit, permettant au lecteur de s'orienter. (Il ne serait peut-ètre pas inutile de commencer là la lecture)[22].»

Par ailleurs, l'hypertexte roubaldien implique de manière précise la question des genres littéraires. *Le Grand Incendie de Londres* associe en effet Phypertextualité à la lecture de la poesie : «Pourtant ces bonds continuels dans mon livre, que représentent virtuellement les *bifurcations,* les *incises,* toutes les espèces du gerire *insertion,* sont l'équivalent d'un des privilèges de la lecture : pouvoir, en ouvrant un livre, èrre aussitòt n'importe où (privilège qui, dans la pratique, est surtout utilisé par le lecteur de poesie, beaucoup moins par le lecteur de romans)[23].»

L'hypertexte apparaît autrement dit comme un masque poétique de la prose, qui parvient de manière détournée à la faire lire comme poesie. S'il donne ainsi une forme textuelle à l'expérience de poesie, lui permettant subrepticement (donc plus efficacement qu'en la citant) de subsister «dans la pentapole désertique d'un monde voué à la prose[24]», c'est dire que sa discontinuité importe bien davantage que sa mobilité. La référence hugolienne convoquée par un autre passage du premier volume publié le signale clairement, ce sont les blancs typographiques marquant les diverses insertions qui constituent la «prose de la mémoire» — une prose «poétisée» au sens où elle échappe à «Puniversel reportage» (Mallarmé) : «Les pauses conti - nuelles (ces paragraphes séparés les uns des autres par des blancs, une numérotation et un titre) sont le mode le plus convenable à la *contemplation.* C'est en elles que l'exercice spirituel trouve sa nourriture. (...)

C'est pourquoi, alors que la prose véritable de roman additionne et sélectionne (drastiquement) les voix, les anecdotes et les gestes pour soutenir la progression de ses phrases, de ses paragraphes, de ses chapitres, la *prose de la mémoire* s'arréte et repart presque avec chacun d'eux (phrases, paragraphes, chapitres ; paragraphes surtout) dans la vie quotidienne, insulaire, de la composition[25].»

En d'autres termes : l'écriture du cycle autobiographique de Jacques Roubaud, ne serait-ce que dans la mesure où *Le Grand Incendie de Londres* reste un hypertexte de papier, n'assume pas la radicalité du projet hypertextuel. Sans doute parce qu'elle se déplace vers un *medium* nouveau, électronique, où elle s'actualise pleinement, l'écriture hypertextuelle laïsse à peu près en l'état les formes recues du livre : *Le Grand Incendie de Londres,* en l'occurrence, s'accommode tout à fait d'une lecture linéaire. En revanche, il est tout aussi manifeste que l'hypertextualité en mineur de la «prose de la mémoire» rejoint précisément certaines formes du texte medieval.

2. Le scribe et l'hypertexte : la *variance* du texte medieval

Le texte medieval est manuscrit : c'est dire qu'il s'agit d'un texte variable, parce que manipulable par un lecteur actif, le scribe. Dans les termes de Bernard Cerquiglini : «L'oeuvre littéraire, au Moyen Age, est une variable. (...) Qu'une main fut première, parfois, sans doute, importe moins que cette incessante récriture d'une oeuvre qui appartient à celui qui, de nouveau, la dispose et lui donne forme. (...) Cette littérature s'oppose en cela à l'authenticité et à l'unicité que la pensée textuaire [l'idéologie moderne du texte] associe à la production esthétique. (...) Toujours ouverte, et comme inachevée, l'oeuvre copiée à la main, manipulée, est appel à l'intervention, à la glose, au commentaire[26].»

On retrouve pour une part les caractéristiques de l'hypertexte, dont la variabilité et la mobilité sont de méme liées à la promotion d'une lecture

active, interventionniste : «La lecture devient une activité dynamique, qui fait participer le lecteur au processus de production de Pobjet. Le lecteur peut créer son propre parcours à l'intérieur de l'hypertexte en choisissant un mode de circulation dans le réseau. Il peut aussi créer un "hyperobjet" originai à l'intérieur de l'hypertexte en exploitant la propriété de granulante et en créant ses propres liens. Il peut enfin ajouter lui-mème de nouveaux blocs qui feront dès lors partie de la base textuelle[27].»

C'est pourquoi Bernard Cerquiglini propose de definir l'écriture medievale et l'inscription informatique par la mème notion : celle de «variance[28]».

On peut invoquer ici un poème de Jacques Roubaud, qui relie la mobilile du texte à l'idée de variante, elle-mème rattachée à la pratique d'une lecture courante :

> Il est possible d'envisager cela le maintien de
> poèmes dans un état de variantes perpétuelles d'eux-
> mèmes chaque poème n'est qu'une variante il
> n'y a pas de vraie version comme une extension relativement mesurée
> réglée intentionnelle
> limitée d'une pratique de lecture qui est
> extrèmement banale ancienne répandue
> puisqu'en general involontaire et par hasard[29]

Matériellement, le Moyen Age avait inscrit l'hypertextualité dans le dispositif du livre glosé, que Mary Carruthers décrit de la facon suivante : «(...) les commentaires compilés sont écrits tout autour du texte-autorité, et y renvoient par des liens : soulignements à Tenere rouge, symboles heuristiques, et autres signes de ponctuation (...)[30].» La proximité du texte medieval et de l'hypertexte se retrouve ainsi jusque dans la possibilité d'un interventionnisme extrème, où la lecture ajoute de la matière discursive au texte lu. L'histoire de la reception initiale du *Proslogion* d'Anselme de Canterbury est ici éclairante : «(...) un lecteur inconnu, Gaunilon, fit une critique du texte d'Anselme qu'il écrivit simplement à sa suite comme si c'en était une continuation. (...) Anselme, accueillant la réponse de Gaunilon (...), ajout[a] simplement ses propres commentaires à ceux de Gaunilon, en prescrivant que les deux ensembles de commentaires fissent dorénavant ensemble partie intégrante de la fin du texte[31].»

Or, tout comme Anselme «se considérait comme un lecteur au mème titre que d'autres lecteurs comme Gaunilon[32]», Jacques Roubaud, écrivant la troisième branche du *Grand Incendie de Londres,* envisageait la possibilité de «ménager des espaces de commentaires au lecteur, posant des questions au texte, faisant des remarques, et amenant en retour des réponses», et offrait à Pierre Lusson, «qui figure (...) comme "personnage" dans la "branche 3", (...) de "reagir" à ce que je raconte de lui[33].» Le dessein anselmien de Jacques Roubaud n'a cependant pas été mis en oeuvre dans *Mathématìque :*, l'auteur ayant toutefois manifeste l'intenti on de proposer

la suite du *Grand Incendie de Londres* sous la forme électronique d'un site Internet, promettant donc une interactivité totale à ses futurs lecteurs[34].

Plus largement, *Le Grand Incendie de Londres* multiplie les références explicites à la littérature medievale et à ses modes d'existence textuelle : outre l'organisation en «branches», je me contenterai ici de noter que la conception mème des versions brève, longue et mixte est «empruntee» par *La Bibliothèque de Warburg* «aux philologues restituant les 'continuations' du dernier roman, inachevé, de Chrétien de Troyes, le Terceval'[35].»

On formulerà dès lors une simple question : alors que l'hypertexte, surtout électronique, répond parfaitement à la revendication antiromantique qui définit pour une part le projet littéraire de Jacques Roubaud, pourquoi le modèle medieval lui est-il manifestement préféré ?

Il me semble que ce privilège tient à ce que les formes du texte medieval impliquent un modèle «antiromantique» moins radicai, qui multiplie les auteurs sans grande autorité mais n'en supprime pas pour autant la figure — un modèle aussi, qui ne renonce pas à l'unite matérielle du livre. L'écrivain Roubaud, qui a plus généralement fait de l'écriture medievale l'un des axes de son travail — qu'on relise *Graal Fiction*[^6], *Graal Théàtre*[31], ou encore *La Fleur inverse : Essai sur l'art formel des troubadours*[3]*... — choisit en somme, de préférence à la radicalité électronique de l'hypertexte contemporain, de reinvestir sa préfiguration medievale. L'hypertexte roubaldien ne procède donc pas véritablement d'une pensée technologique de l'écriture — mème si la pratique de l'écriture électronique *informe* indéniablement la prose de l'auteur : il propose de ce fait une utopie (uchronie) textuelle en douceur, permise précisément par la mobilité et la délocalisation électroniques.

En d'autres termes, plus brefs : Jacques Roubaud, à la différence de certains praticiens de l'hypertexte électronique, reste un *auteur*. Un auteur à l'autorité certes affaiblie, souvent déléguée dans divers dispositifs intertextuels, mais un auteur tout de mème, qui trouve d'ailleurs une consistance fictionnelle dans le cycle d'Hortense[39].

Cette autorité maintenue doit probablement ètre rapportée à la figure du poète, historiquement attachée — ne serait-ce que par la médiation du «maitre[40]» Queneau — à une conception orale de la littérature : le poète est d'abord definì par une voix, nécessairement singulière[41]. En ce sens, une écriture *poétique* — et e'est bien ainsi que se présente la «prose de la mémoire» roubaldienne — ne peut que s'opposer à l'absence de marquage singulier permise par la trace électronique. La *variance* medievale, en revanche, lui donne les moyens formels de sa mise en oeuvre hypertextuelle.

Notes

1 Walter Benjamin, «Le Narrateur. Réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov» (1936), *Écrits francais,* Gallimard, 1991, pp. 205—206.
2 *Le Grand Incendie de Londres. Récit, avec incises et bìfurcations, 1985—1987, La Boucle, Mathématìque :, Poesie :, La Bibliothèque de Warburg. Version mixte,* Seuil, 1989—2002.
3 Paul Delany et George P. Landow, *Hypermedìa and Literary Studies,* MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1991, p. 3 (ma traduction).
4 Jean Clément, «Fiction interactive et Modernité», *Littérature,* n. 96, décembre 1994, p. 32. On considererà donc «Un conte à votre facon» de Queneau et *L'Augmentation* de Perec comme des textes arborescents non hypertextuels.
5 Italo Calvino, *Sì par une nuit d'hiver un voyageur,* Seuil, coli. «Points», 1982, p. 272.
6 Roland Barthes, *Le Plaìsìr du texte,* Seuil, 1973, pp. 20—21.
7 Jacques Roubaud, *La Bibliothèque de Warburg. Version mixte,* Seuil, 2002, p.56.
8 Sur le caractère hypertextuel de la relation intertextuelle, je citerai à nouveau Calvino : «Chaque nouveau livre que je lis vient s'insérer dans le livre complexe, unitaire, qui forme la somme de mes lectures. Cela ne se produit pas sans effort : pour composer ce livre general, chaque livre particulier doit se transformer, entrer en rapport avec les livres lus précédemment, en devenir le corollaire, le développement, la réfutation, la glose ou le texte de référence.» *(Si par une nuit d'hiver un voyageur, op. cit.,* p. 274.)
9 Voir *La Bibliothèque de Warburg, op. cit.,* pp. 297—298.
10 Gallimard, 1999.
11 Jacques Roubaud lui-mème emploie le terme de *réagencer,* à propos *d'Autobiographie, chapìtre dix* (Jacques Roubaud, «Mandrin au cube» [entretien avec Pierre Lartigue], *L'IIumanité,* ler juillet 1977 ; republié dans *Roubaud, La Licorne,* Poitiers, n. 40, 1997, p. 160).
12 *La Boucle,* Seuil, 1993, pp. 242—244.
13 Jacques Roubaud, *LAbominable Tisonnìer de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves,* Seuil, 1997, pp. 40—42.
14 *Op. cit.,* pp. 82—106.
15 *La Bibliothèque de Warburg, op. cit.,* p. 89.
16 Jacques Roubaud, *Le Grand Incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations, 1985—1987,* Seuil, 1989, p. 35.
17 Sur ce point, voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantómes selon Aby Warburg,* Minuit, 2002.
18 La *Bibliothèque de Warburg, op. cit.,* p. 61.
19 *Op. cit.,* p. 60.
20 Georges Perec, «Lettre à Maurice Nadeau» (1969), *Je suis né,* Seuil, 1990, p. 54.
21 La question de la pertinence littéraire du péritexte interesse d'ailleurs Jacques Roubaud de manière plus generale : sur les quatrièmes de couverture, voir *La Bibliothèque de Warburg, op. cit.,* pp. 118—121.
22 Jacques Roubaud, *Mathématìque :,* Seuil, 1997, p. 253.
23 *Le Grand Incendie de Londres, op. cit,* p. 48.
24 *Op. cit.,* p. 365. Comme l'écrit Pascaline Mourier-Casile : «"Expérience de prose, roman, *Le Grand Incendie de Londres* n'en aurait pas moins pour effet (pour principe et pour but de sa pratique scripturale) de faire de son lecteur, de tout lecteur, un possible "lecteur de poesie". Jacques Roubaud aurait-il decouvert par là le moyen d'assurer la survie de la poesie "dans la pentapole désertique d'un monde voué à la prose" ?» (Pascaline Mourier-Casile, «Li(v)re — Certe pratique — [Fragments d'une lecture inachevée des deux premières branches du *Grand Incendie de Londres]», La Licorne, op. cit.,* p. 89.)
25 *Le Grand Incendie de Londres, op. cit,* pp. 100-101.
26 Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie,* Seuil, 1989, pp. 57—58.
27 Jean-Louis Lebrave, «Hypertextes. Mémoires. Écriture», *Genesis,* n. 5, 1994, p. 13.
28 *Eloge de la variante, op. cit.,* p. 115.

29 Jacques Roubaud, *Dire la poesie,* Dors *suivi de* Dire la poesie, Gallimard, 1981, p. 19.
30 Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study ofMemory in Medieval Culture,* Cambridge University Press, Cambridge, p. 215 (ma traduction).
31 *The Book of Memory, op. cit.,* pp. 212—213. L'ensemble de ces textes est donne dans l'édition du *Proslogìon* de Bernard Pautrat : Anselme de Cantorbéry, *Proslogion. Allocution sur l'exìstence de Dieu,* Flammarion, 1993.
32 *Loc. cit.*
33 Jacques Roubaud, «Necessitò et conditions d'un hypertexte : à propos de la composition d'un ouvrage intitulé *Le Grand Incendie de Londres»,* dans Michel Lenoble et Alain Vuillemin (éditeurs), *Littérature et Informatique,* Artois Presses Université, Arras, 1995, p. 300.
34 Jacques Roubaud, Entretien avec Pascaline Mourier-Casile et Dominique Moncond'huy, *La Lìcorne, op. cit.,* p. 163.
35 *La Bibliothèque de Warburg, op. cit.,* p. 61. Pour la version mixte, voir p. 69.
36 Gallimard, 1978.
37 Deux volumes, en collaboration avec Florence Delay, Gallimard, 1977 et 1981.
38 Ramsay, 1986 ; réédité par Les Belles Lettres, 1994.
39 L'auteur y est en effet explicitement distingue, en se voyant attribuer certains segments textuels, du narrateur comme des personnages. Ainsi, dans *L'Enlèvement d'Hortense,* entre bien d'autres exemples : « (...) le manège secret d'Hotello, dont Laurie et Carlotta ne semblaient pas conscientes, m'intriguait. Je sais maintenant (puisque je suis en train d'écrire ce roman, donc puisque je sais tout) quel avait été le but d'Hotello en s'installant dans ces lieux.» (Jacques Roubaud, *L'Enlèvement d'Hortense,* Seuil, coli. «Points», 1996, p. 68.)
40 Voir notamment *La Bibliothèque de Warburg, op. cit.,* p. 91.
41 Si Jacques Roubaud peut affirmer : «L'art oulipien, on le sait (et on le vérifie sans cesse plus) est en grande partie un art orai» *{La Bibliothèque de Warburg, op. cit.,* p. 208), il n'en reste pas moins que l'ceuvre d'un auteur comme Perec se situe beaucoup plus du coté de la lettre que de la voix.

Chantal Robillard

Littérature jeunesse a contraintes
Des boutons et des lettres

***Exercices de style I* Raymond Queneau, illustre par 70 graphistes et illustrateurs.- Gallimard jeunesse, 2002, 160p.**

Ah, que voilà un bel album, qui ravira petits et grands ! Un ouvrage assez cher, mais qui vaut la peine d'être acheté, conserve, lu et relu, feuilleté et re-feuilleté. Précipitez-vous avant que l'édition ne soit épuisée ! Aucune de vos lectures et relectures de ce livre ne sera semblable à la précédente, je vous le garantis.

Pourquoi ? parce que les concepteurs de l'album ont eu l'idée geniale d'appliquer à Queneau ses propres règles et de traiter l'illustration de ces *Exercices de style* comme Queneau avait voulu ses 100 000 milliards de poèmes : sous forme de livrets pouvant se visiter individuellement, page par page. lei, chaque illustration peut aller avec n'importe laquelle des variations inventées par Queneau sur / *'homme au pardessus et au bouton de la ligne S* : les images sont en haut, les textes en bas, séparés en deux livrets qui se compulsent, se consultent, s'examinent au gre de l'imagination de chacun ou du hasard des pages tournantes, pour la plus grande joie des lecteurs.

Celui qui ne voudrait pas entrer dans ce jeu-là peut se contenter des pages correspondantes, puisque toutes sont numérotées. Mais quel dommage ce serait de n'en faire qu'une seule lecture ! Cela ne ferait pas honneur à nos graphistes, lesquels bénéficient chacun d'une doublé page, où leurs prénom et nom figurent dans un petit carré noir réservé à la pagination, juste en dessous du numero de la page.

Pour le contenu de l'ouvrage, je ne vous ferai pas Pinjure de revenir sur le texte désormais archi-connu, utilisé, use jusqu'à la corde, de notre jeune centenaire 2003. Je vous parlerai de quelques images particulièrement marquantes et originales à découvrir.

Christian Heinrich, par exemple, quitte pour une fois l'aquarelle qui lui va si bien, pour un gerire nouveau qui lui convient tout autant : le dessin avec photomontage de boutons ; il nous montre ces objets comme une exposition à visiter dans un musée, tandis que, par une porte ouverte s'apercoit, phares éclairés, l'avant de l'autobus dans le noir. L'arrière du véhicule,

par une autre porte, se profile encore en plein jour. Etrange et belle illustration, à clarifier en repensant peut-ètre aux boutons de nos grands-mères dans leurs boìtes en fer blanc.

Christian Broutin nous conduit dans un monde fantastique, où un homme-girafe à tète de bouton, montré par le divin Doigt descendant des nuages sur fond de… mont Saint-Michel, attend sur plage le S. A l'arrèt « Saint-Michel ».

Massin le graphiste deforme bus et texte comme en un miroir convexe. **Chabot** invente une étrange vitrine de boutique parisienne et néanmoins oulipienne dans la me… Raymond Queneau ! **Kitamura** nous entoure d'animaux et de petites cases multicolores avec une vraie-fausse (???) faute d'orthographe, répétée 4 fois !

Philippe Munch nous errimene quelque part en Asie avec une vache sacrée efflanquée et des immeubles délabrés. On se croirait dans un *Blake et Mortimer,* n'eùt été l'autobus bien parisien qui tourne au croisement...

Yann Nascimbene, Martin Jarrie et **France de Ranchin** ont choisi, eux, le labyrinthe : thème glacant pour le premier, grincant pour le second, dote d'un S sans issue pour la dernière.

Jame's Prunier enferme Queneau dans les boutons d'un pardessus, **Claude Lapointe** nous perd dans des flaques d'eau aux reflets inquiétants, **André Dahan** fait flotter son bus à la Chagall au-dessus des toits de la capitale, tandis que **Maja** le fait voguer allègrement au milieu d'une croie de la Seine.

Francois Place multiplie les horloges dans le vide et transforme l'autobus en… devinez quoi ?

Serge Bloch lance un coup de chapeau à la NRF, tandis que **Georges Lemoine** fait ses gammes sur le S fatidique. Très Queneau, Messieurs !

Carelmann se prend pour la reine Bathilde, les frères Limbourg des Riches heures ou encore pour… Druillet ! **Pierre-Marie Valat,** lui, nous méne droit chez David, avec un bus marqué SPQR et un « bouclier - bouton » du plus bel effet, brandi par un fier (comme il se doit) guerrier grec.

Nathalie Fortier nous conduit dans l'arène d'un cirque où des personnages à la Fred semblent perdus en eux-mèmes. **Sempé** nous fait observer à la loupe un embouteillage monstre boulevard Saint-Germain. **Pef** introduit Zazie dans le bus, **Quentin Blake** croque d'inquiétants Parisiens qu'on préfèrerait ne pas croiser dans la rue ! **Nicole Claveloux** nous fait huit exercices de croquis avec très peu de couleurs, contrairement à ses habitudes. Le *very scottish* **Tony Ross** décrit une très élisabéthaine taverne dénommée « *Le Lost Button* », **Anne Tonnac** fait sécher des sardines sur la ligne S, tandis **qu'André Francois** dessine une carpe contre un S dans la cure de Rhum...

André Galéron, lui, attend le bus dans le désert avec un parapluie !

Quant à la page « moi je », elle est illustrée par des gravures sépia tirées de photomatons : bien entendu, ce sont les autoportraits de Raymond Queneau.

On ne peut ici citer tous les illustrateurs, graphistes, peintres, présents dans l'ouvrage, il faut les regarder, observer de près, revenir sur tei détail, ielle couleur, telle technique de dessin, collage, montage, aquarelle ou autre. Ils sont tous là, nos plus grands illustrateurs francais pour la jeunesse (cocorico !), accompagnés de quelques comparses d'autres pays, largement publiés en France (Ross, Blake, Delessert...) et très connus dans les milieux « littérature jeunesse ». Quelques « grands anciens » du XX^{e} siècle se glissent ici ou là : **Léger, Dubuffet, Carelmann...**

En fin de volume, une biobibliographie très satirique de chaque illustrateur, en quelques lignes, figure sur le livret du haut, escortée en bas par leur autoportrait, tout aussi humoristique.

Tous sont là, mais e'est magnifique !

Euh, tous ? Pas tout à fait. Un très grand absent : Frédéric Clément. Mais où était-il ce jour-là ? Les concepteurs de l'ouvrage s'excusent par précaution, en dernière page, de n'avoir pu y mettre tout le monde. Allez, on leur pardonne volontiers : c'est déjà une telle jubilation, un tei plaisir de lire et relire, voir et revoir cet album ! Il devrait trôner dans toutes les bibliothèques, publiques et privées. Ce sera, **c'est déjà** une référence de ce que l'édition actuelle peut faire en matière d'album pour la jeunesse.

Lecteurs de la présente revue, si vous ne vous êtes jamais intéressés à l'illustration, si vous avez toujours cru que c'était pour les enfants, révisez au plus vite votre jugement et voyez ce que la contrainte littéraire peut donner, appliquée à l'illustration.

Puisque POupeinpo et l'Oubapo existent, à quand un ***Ouillpo*** ? Nous avons là tout ce qu'il faut, tous ceux qu'il faut, pour le créer.

En attendant cet heureux jour, **joyeux anniversaire, Raymond** !

Ah, j'oubliais : certe critique est un **lipogramme.** Eh oui, il manque un bouton. Devinez quelle lettre a rate ce bus ?... Mais non, pas le *S*, je n'aurais pas pu, n'exagérons pas tout de mème !

Cécile de Bary

Les contraintes au bac

Au mois de juin 2002, l'épreuve anticipée de Francais destinée aux élèves de Première L portait sur les règles du sonnet et, plus généralement, sur les contraintes littéraires.

Certe session, inaugurant un nouveau programme, a par ailleurs correspondu à des modifications concernant la nature de l'épreuve. De fait, notre sujet comprend un corpus de quatte textes : d'abord le sixième sonnet des *Regrets* (« Las, où est maintenant... »), « Un sonnet avec la manière de s'en servir » de Tristan Corbière *(Les Amours jaunes),* un poème du *Sanglot de la terre* de Jules Laforgue (« Oui, ce monde est bien plat... ») et « Académie Médrano » de Blaise Cendrars *{Sonnets dénaturés).* En annexe, un extrait de l'Art poétique de Boileau (v. 82-94) rappelle les règles de la forme fixe.

Une question d'ensemble, notée sur 4 points, demande d'analyser « brièvement les différents traitements réservés à la forme du sonnet dans ce corpus et l'effet produit lorsque ses « rigoureuses lois » ne sont pas respectées. » Le choix est ensuite donne entre trois travaux d'écriture (16 points) : commenter le texte de Laforgue, disserter ou effectuer une écriture d'invention. Certe dernière possibilité correspond à des retrouvailles avec la tradition de Penseignement rhétorique - et ses discours, dialogues et autres lettres. lei, on demande aux élèves d'écrire à une revue de poesie pour lui adresser un des poèmes du corpus qui leur « paraît correspondre plus particulièrement ce qu' (ils) apprécie(nt) dans la poesie. » Quant au sujet de dissertation, le voici : « Pensez-vous que les contraintes formelles puissent èrre pour le poète un obstacle à une expression libre et originale ? »

On est évidemment tenté de se réjouir de certe extension du domaine de la contrainte, mème si certains regretteront qu'après avoir été l'instrument d'une contestation littéraire d'avant-garde, elle doive faire chier les mòmes. Évidemment, certe entrée au bac implique certaines adaptations. Ainsi, nulle trace d'une necessitò d'expression dans les manifestes de POulipo (que mentionnent pourtant les *Accompagnements des programmes).* Or, le sujet de dissertation la presuppose, dans la logique de la place accordée par le programme (que je cite) aux « attitudes et émotions fondamentales, communes à tous les hommes, qui prennent forme dans les genres et les registres de l'expression. » (Soit les tonalités, avec par exemple les registres lyrique et pathétique, qui doivent notamment èrre abordés en Première.)

D'après les échos que j'ai pu recueillir, les professeurs ont généralement trouvé ce sujet difficile, en particulier les poèmes eux-mèmes, surtout les plus récents, mais aussi la dissertation. Celle-ci n'est pourtant pas trop éloignée des représentations que les élèves se font spontanément de la poesie - à la fois des vers et un moyen d'expression. Le problème semble venir de la difficulté à trouver une cohérence entre enseignement, programme et sujets. Cette difficulté a sans doute été augmentée, dans le cas de la poesie, par l'étendue des objectifs, qui concernent à la fois la matérialité de la poesie (oralité, typographie...), les figures, les formes et les genres poétiques avec leur histoire, les conceptions de la poesie et leur histoire - notamment autour des représentations de la modernité -, ainsi que les modalités de la signification poétique, comme de l'expression de la subjectivité. Et s'il est conseillé d'enseigner Phistoire du genre, il l'est aussi de s'intéresser à un recueil. Cette étendue implique pour les professeurs des choix drastiques, puisque la poesie n'est qu'un des « objets d'étude » parmi huit (objet d'étude par ailleurs facultatif en Seconde). De plus, cette étendue rend les axes essentiels moins perceptibles. D'ailleurs, le programme ne mentionne pas la notion de contrainte, qui a pu dès lors sembler secondaire. Voilà qui ne saurait durer.

L'Observatoire des Contraintes Littéraires

Revue des parutions récentes, coordonnée par Alain Chevrier

Notes de lecture par Jan Baetens (J. B.), Alain Chevrier (A.C), Astrid Poier-Bernhard (A. P.-B.), Christelle Reggiani (C. R.), Alain Zalmanski (A. Z.), *et al.*

Camille Abaciar, *Je suis le ténébreux. 1001 avatars de Nerval.* Préface de Francois Caradec. Éditions Quintette, 2002, 142 p.

Avec cet ouvrage collectif, le sonnet de Nerval *El Desdìchado* devient le poème francais qui a suscité le plus de pastiches, bien loin devant *Le Corbeau et le Renard* et le sonnet d'Arvers. Sa célébrité, et probablement aussi sa beauté et son obscurité, avaient attiré Queneau, qui lui avait applique une contrainte, et il fut suivi par Perec et quelques autres. Sous ces auspices, une plèiade d'auteurs (Elisabeth Chamontin, Gilles Esposito-Farèse, Patrick Flandrin, Nicolas Graner, Pacai Kaeser, Jacques Perry-Salkow, Alain Zalmanski), rassemblés sous le nom ambisexuel de Camille Abaciar, a engendré plusieurs dizaines de pastiches, durant quelques trimestres, en une saine émulation en temps réel sur la liste Oulipo. Ils ont été engrangés sur le site internet de Nicolas Graner «Le cothurne étroit». Les auteurs ont choisi les meilleures pièces pour les publier dans une nouvelle collection destinée aux jeux de langage, appelée à un bel avenir. Un des grands anciens, sollicité, a donne une préface qui n'en est pas une, et s'est mèle au jeu. Fort pédagogiquement, chacun des avatars est précède du nom de la contrainte utilisée, et il est suivi de notes explicatives sur celle-ci. L'index thématique recapitale les contraintes utilisées, d'après une classification fignolée par les auteurs pour cet ouvrage. En faisant une lecture buissonnière, on reconnaìt les contraintes classiques portant sur les lettres : lipogrammes, monovocalismes, beau présent, belle absente, tautogramme, acrostiche, contrainte du prisonnier, okapi, vers isolettriques, séquence vocalique, homovocalisme, vers plus complexes (13 premières lettres de l'alphabet). Contraintes grammaticales : texte sans nom, sans verbe, uniquement en noms masculins, en noms féminins, en mots neutres. Contraintes sur les syllabes : poème en monosyllabes étendus, mots disyllabiques, trisyllabiques. Les contraintes sur les mots : poème utilisant les mèmes mots que l'originai, mots abstraits se terminant en *-tion,* rimes en M + 1. Contraintes génériques : poèmes selon d'autres types de vers, chansons, glose, rondeaux, comprine, hai'ku, tanka, fable, ode, noél, morale elementare, psaume, grille de mots croisés, épitaphe, interrogatoire, prose, lettre, théàtre, proverbes. Les contraintes spatiales : résumés, dilatation, poème figure, ambigrammes, retour à l'identique. Les contraintes stylistiques - style rabelaisien, prose durassique, sonnet mallarméen, pastiche d'Henri Michaux, devoir scolaire (publié dans *Formules n°5)* - et selon divers

idiomes - québécois, faux patois, latin culinaire, langage informatique, «vieil francois». Contraintes thématiques : poème japonisant, zoologique, militant, échéfile, hypochondriaque. Ces derniers types de contraintes se rapprochent des parodies et pastiches classiques, et donnent lieu aux réalisations les plus drôles. Car la verve de certains auteurs pétille dans les coupes ou coule à flots après qu'ils ont fait sauter le bouchon le plus loin possible. D'un autre coté, certaines contraintes sont complexes et donnent des résultats nouveaux : sonnets en vers palindromiques, en vers anagrammatiques de l'originai, «montagnes russes», et l'on y reconnaît l'esprit d'expérimentation des scientifiques qui dominent cet aréopage. Car c'est un livre à la fois foisonnant et rigoureux, amusant et intelligent - bref, plein d'esprit dans les deux sens du terme, d'autant que Camille Abaciar en a pour sept. Il fait d'ores et déjà date dans l'histoire de la parodie et du pastiche, ainsi que dans revolution des techniques littéraires dites «oulipiennes». (Cet adjectif vient d'entrer dans le *Larousse Illustre* certe année, avec deux sens : «relatif à POulipo», et «qui appartient à l'Oulipo», et nous le prenons ici dans le premier sens, plus extensif). Il serait bon que ce livre soit utilisé dans l'enseignement secondane, pour montrer aux élèves l'aspect ludique de la création, et pour entretenir leur esprit critique. Il peut aussi servir de matériel de base pour l'initiation aux littératures à contraintes. Enfin, on peut souhaiter que ce livre stimulant ait une descendance, qu'il s'agisse d'une suite, ou de l'application des mèmes contraintes appliquées à d'autres texte-cible, ou mème de la poursuite de ces exercices de style par d'autres écrivains. (A. C.)

Les ***Amis de Valentin Brù.*** **Nouvelle sèrie. «Un ami vierviétois : Blavier», janvier 2002, n° 24 / 25.**

Les Amis de Valentin Brù. **Nouvelle sèrie. «Voyages au centre de l'oeuvre», n° 26 / 27.**

Le premier numero est avant tout un numero d'hommage, sous le coup de l'émotion, à André Blavier. Souvenirs de Francois Caradec «Les joyeux mariniers». Temoignages de ses amis belges, francais et canadien, notamment de Michel Decaudin, Jean-Marie Klinkenberg, Line Me Murray, Claude Rameil. Artide d'Umberto Eco sur «le découvreurs des fous» (littéraires). Lettre de Jean-Pierre Verheggen. Intéressante étude d'une de ses licences par Thierry Foulc : «Blavier maltraite-t-il l'alternance des rimes ?», et réjouissante création de Gerhard Dòrr : «Les Incipit de la littérature francaise illustrant les premiers septante-cinq ans de la vie de André Blavier...» Collages d'Odette Blavier. Enfin, Asdrir Boygues donne les principaux éléments de la bibliographie du bibliothécaire bibliomane.

Le second numero s'ouvre sur trois articles : Daniel Compère, éminent spécialiste de Jules Verne, «Raymond Queneau et Jules Verne», Jacques Lecarme, «Réflexions sur chène et chien, poétiques de la philoso-

phie»; et Christelle Reggiani, «Poétique(s) de la philosophie. À propos de trois romans de Queneau». Dommage que certe réflexion sur les rapports entre la littérature et la philosophie se fonde sur la legende de Queneau «scribe» de Kojève : le manuscrit de *VIntroduction à la lecture de Hegel* «fut cependant entièrement redige de la main de Kojève. En témoigne le manuscrit !», a écrit Dominique Auffret dans sa biographie (Grasset, 1996, p. 259). Deux récréations : Astrid Bouygues : «Queneau chez les Papous» («dans la tète»), et, pour prolonger l'émission, Jean-Bernard Pouy : «Combien ca fait en euros ?». La seconde moitié du numero, où s'activent Astrid Bouygues et Bernard Tassou, est composée de notes de lectures et de glanes quenelliennes fort stimulantes, qui en fait une mine de sujets pour les étudiants. Des notes aussi sur la préparation du Centenaire, et sur deux disparitions : Jacques Bens, oulipien qui ne fut jamais reconnu à sa propre valeur, et Eugen Helmlé, qui fut plus qu'un traducteur. (A. C)

Jacques Antel, *Le Tout de mon cru,* Éditions La Musardine , 2002, 159 p.

Le Tout de mon cru est un classique du genre, et son auteur Jacques Antel un maitre en la matière auquel Lue Etienne rend hommage dans son introuduction. L'ouvrage, vite épuisé lors de sa parurion en 1975 ou de sa réédition en 1987 vient d'être réédité en format de poche chez La Musardine. Il regroupe 500 contrepèteries originales classées par rubrique. Il permet d'initier les débutants, de convaincre les hermétiques et de doter les initiés d'un bagage pour toutes circonstances. Étonnants d'actualité : «Qu'est-ce que vous trichez au foot-ball !», «Je n'aime pas les couleurs de la Deux», «Le consul d'Angleterre est en Corée», «Sortir le pian de la gauche», «Je cherche une chute bien habile car j'aime à polir les mots», «Concret ca ?». «Alain dit Alice qui peint». Rappel : Jacques Antel est également l'auteur de *Mots croìsés palindromiques* et d'holorimes : *Vers verts.* (A. Z.)

Jan Baetens, *Aris poétiques,* Éditions Comp'Act, 2003, 78 p.

Poète et universitaire belge, dont le francais n'est pas la langue première, Jan Baetens a des rapports tendus avec sa langue. Discret, il multiplie les recueils brefs. Le titre de celui-ci vaut programme : tout poème est un art poétique, comme on a pu dire que tout texte à contrainte parie de celle-ci. Les formes sont variées à plaisir : rimes anagrammatiques du poème d'ouverture, hexamètres et autres mètres exacts, blancs ou rimés, mais aussi «vers affranchis», et mème vers libres (dont un joli poème sur un nuage, p. 21). Il va jusqu'aux mots coupés en fin de vers, et l'une de ses deux pièces en palindromes de vers est fondée sur des contrepèteries (bouclée par *boucle chose / bouche dose).* On goùtera tout particulièrement ses sonnets, ses quelques exemples de poèmes à strophes décroissantes, et les séries de tercets à enjambements strophiques minimaux comme chez

W. C. Williams. La poesie anglo-saxonne apparaît d'ailleurs en filigrane, avec des poèmes sur l'ordinaire des jours, très visuels, où l'esthétique se résout en éthique. Le poème «Roman-photo» — sur un des domaines de prédilection de Fauteur, avec la BD — est à retenir pour une anthologie. Mèlant les registres les plus divers, du précieux au familier (cornine les anciens artistes flamands, et tant pis pour Maurice Grevisse !), le poète ne manque jamais une occasion de se moquer en mème temps de sa prose. De mème son invite le lecteur, dans un poème de 13 vers de 13 syllabes, ne doit pas tomber dans l'oreille d'un sourd : «N'hésite pas, lecteur, à décortiquer le poème, / Surtout s'il t'envoùte et continue à te hanter; / Sois sans crainte en dressant l'inventane de ses thèmes / Sculptés comme vipères dans un bloc imprimé.» La poesie peut èrre chose grave, mais non sérieuse. (A. C.)

Jan Baetens, *Le texte comme espace. Études grammatextuelles*, «Romanice», Weidler Buchverlag, Berlin, 2001, 166 p.

Ce petit volume rassemble treize études sur la grammatextualité, s'échelonnant de 1988 à 1995. Le grammatexte est une notion proposée par Jean-Gerard Laparcherie pour designer les aspects visibles et spatiaux de l'écrit, et l'auteur utilise certaines perspectives qui avaient été ouvertes jadis par Jean Ricardou sur l'écriture, et plus récemment par Gerard Genette sur la typologie textuelle (hypotexte, péritexte, età). Un premier volet théorique aborde la grammatextualité élargie, «Le transcripturaire», la figuration cachée d'un poème comme *La Musique* de Baudelaire, le schèma comme figure de discours, «Qu'est-ce qu'un texte circulaire ?» (une étude de référence sur certe forme), une critique argumentée des abus de la critique génétique, et, enfin, une analyse de la fonction des couleurs dans la version électronique des textes, un sujet qui émergeait. Un second volet met en application ces concepts dans une sèrie de microlectures de textes très divers. On retrouve une analyse subtile des signifiants de couleurs dans «Un petit pan de mur jaune» ou la cuisine de Marcel Proust», les jeux spatiaux dans une fiction à valeur démonstrative de Jean Ricardou, une penetrante interprétation du texte-nature morte de Perec *Stili Life / Style Leaf,* un compte-rendu d'un livre de l'écrivain à contraintes par trop méconnu Jean Lahougue, l'analyse de la typographie du titre de Valéry Larbaud «Jaune bleu blanc» dans la collection «L'Imaginaire», et enfin une étude sur «Un livre maladroit», *Ecuador,* de son compatriote Henri Michaux. On appréciera la finesse des analyses, qui confine parfois au microscopique, la clarté pédagogique et l'absence de jargon (défalcation faite des néologismes sur le mot «texte», qui ont prolifere à l'epoque, et dont il a été publié un petit volume à l'usage des étudiants). Il nous paraît significatif de voir certe exploration exigeante déboucher sur la notion de contrainte *(cf.* le chapitre «entrave et contrainte», p. 92). Depuis, Jean Baetens a poursuivi sa réflexion dans la revue qu'il codirige : *Formules,* c'est-à-dire ici mème. (A. C.)

***Balises, n° 1 & 2. Cahiers de poétique** des **archives** & **musée de la littérature** (Bruxelles). Numero thématique sur «Politique et style», 2002, 290 p.*

Il y a deux ans disparaissait le *Courrier du Centre International d'étu-despoétiques,* publication théorique plus ou moins trimestrielle de la Bibliothèque nationale de Belgique. Animée par les poètes Fernand Verheesen et Frans De Haes, certe revue modeste mais exigeante et rigoureuse a joué un róle irremplacable dans l'ouverture de la poesie francaise aux littératures étrangères (fidèle en cela aux bonnes traditions belges, les traductions et les études d'auteurs étrangers s'y taillaient la part du lion) comme dans le maintien d'un solide débat théorique autour de la chose poétique (les goùts fort différents des directeurs faisant que la revue a toujours pu rester fort soucieuse de modernité sans pour autant perdre son caractère cecuménique). La nouvelle revue qui prend la relève du défunt CCIEP reprend sans aucun doute le meilleur de son ancètre, mais ne se limite plus au seul domaine de la poesie. Elle sera en principe bisannuelle et regroupera ses contributions, aussi bien les créations que les articles théoriques, autour d'un thème résolument contemporain. On annonce pour la seconde livraison une réflexion sur Pactualité de la «crise de vers», et voici déjà un premier numero (doublé, épais, mais très joliment présente et pas lourd du tout, malgré le sérieux Constant des textes) sur «politique et style», c'est-à-dire sur les va-et-vient entre engagement formel et engagement idéologique. Très variée quant aux tons et aux sujets abordés, la nouvelle revue est une réussite. Si la revue manque encore d'une ligne (elle ne part ni d'un manifeste, ni mème d'un programme clairement definì), la qualité des textes et les découvertes multiples qu'y fait constamment le lecteur en rendent la lecture tout à fait passionnante. Les témoignages d'auteurs fort éclairants, les études historiques très fouillées et surtout l'intérèt porte à des sujets un rien «exotiques» (mais dans le bon sens du terme : éloignés de nous dans le temps et dans l'espace, mais aussi tellement proches qu'ils nous apprennent quelque chose sur nous-mèmes) font de ce premier numero de *Balises* un régal. Le mélange des sujets et des genres, que la revue ne s'efforce nullement de camoufier, ajouter sans aucun doute à ce plaisir, pour peu bien entendu qu'on soit sensible aux lois du montage. *Balises* parvient également, et c'est presque un exploit, à brouiller les pistes entre «sujets» et «objets» : le sommaire mélange les noms très connus et moins connus, voire pas connus du tout, mais il arrive tout aussi bien qu'une signature connue s'exprime sur l'oeuvre d'un auteur plus confidentiel, ou vice versa, dans un véritable esprit démocratique qui se sent tout au long de ces pages. Enfin, *Balises* montre aussi que le thème du numero garde toute son acrualité et que certe actualité n'est ni celle de certains groupuscules qui mettent la littérature au service de telle ou telle cause politique, ni celle de certaines associations du

type Pen-club dont l'importance pour la chose littéraire est également fort discutable. « Politique et style » fournit la preuve que le politique, e'est le stylistique, et inversement, et devrait en ce sens inciter à une nouvelle prise de conscience. (J. B.)

Stella Baruk, *Doublé Jeux,* Seuil, 2000, 254 p.

Il s'agit d'une fantaisie littéraire sur les mots mathématiques, rédigée par 40 romanciers , sous forme de définitions comme pour un vrai (ou parfois faux) dictionnaire. L'article *Aléatoire* est signé Paul Fournel dont la grand-mère est justement native de Thouars, comme les articles *Bicarré* ou *Symétrique.* Lapouge traite du *Binarne,* de la *Cardioide* et de facon remarquable du slip de Moebius, Marina Yaguello de *YEllipse* ou de *Ylnfini* et Jacques Drillon, le troubadour de la sémantique défmissant *Pi* de facon liturgique, côtoie Harry Mathews et sa *Symétrie* (!??§!) et des auteurs comme Leila Sebbar , Francoise Héritier, Bernard Pingaud ou Gilles Martinet. Toutes définitions inattendues, poétiques ou de pur non-sens, souvent illustrées par un texte d'auteur extérieur (Allais, Bénabou ..) Stella Baruk, qui a suscitò ces définitions les conclut par une postface pleine d'humour, réflexion sur la connivence (?) entre la langue maternelle (du romancier) et celle de l'érudit. Pour rester sérieux et ne pas enduire d'erreur les lecteurs, on donne cependant pour chaque mot traité, la définition du beau *Dictionnaire des mathématiques* (Bouvier-Georges-Le Lionnais, PUF, 1979 et 1996). À 18,5 euros cela n'est pas donne mais quel beau monde et que d'idées ! Frustration de ma part : *Hyperbole* et *Parabole* voient leur sémantique liée à une étymologie grecque «jeter par dessus» ou «jeter à coté». Explication facile pour le sens «figures de rhétorique». Je n'ai pas toujours pas saisi le pourquoi de l'appellation des deux coniques* d'après ces étymologies ? (A. Z.)

Valérie Beaudouin, *Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine.* Honoré Champion, 2002, 620 p.

L'auteure étudie 80 000 alexandrins du théâtre de Corneille et Racine, pris comme échantillon représentatif du vers à l'epoque classique.

Pour explorer les composantes phonétique, morpho-syntaxique et prosodique de ce vers, elle a mis au point un outil informatique. A partir d'un phonétiseur, elle a construit un analyseur nouveau, le «métromètre». Elle attribue alors des marquages à divers éléments du vers : la syllabe métrique, son noyau vocalique, sa position dans le mot (intérieur ou fin du mot), sa catégorie syntaxique, le fait qu'elle porte ou non un accent, et le nombre de syllabes du vers. La diérèse, le *e* muet ou non, et la liaison, sont également pris en compte. Les résultats obtenus par ces marquages constituent une base de données, qui est ensuite soumise à divers traitements statistiques.

En introduction, on peut lire une brève histoire de l'alexandrin, une discussion du caractère syllabique de l'alexandrin (avec deux positions

marquées), le rappel de la métrique generative américaine (Halle et Keyser), et de la théorie du rythme de Pierre Lusson, prolongée par Jacques Roubaud, qui concoit le rythme comme une alternance du mème et du différent, et distingue un modèle hiérarchique abstrait et un modèle de réalisation concrète (cf. le schèma en arbre renversé, p. 51, qui en rappelle d'autres dans les ouvrages en langue anglaise).

L'ouvrage comporte un deuxième volet, consacré à la rime. En effet, des niveaux d'organisation supérieurs au vers sont définis par la rime : paire de vers rimant ensemble, et quatrain de deux paires de vers respectant Palternance en genre. L'auteure organise en catégories les mots pouvant rimer ensemble («rimèmes»). Les nomenclatures des rimes sont brièvement discutées. Gràce à son analyseur, qui remplace le «rimoscope» intuitif des poéticiens, l'auteure constitue des réseaux de mots-rimes par groupe de rimes, qu'on retrouve à la fin sous la forme d'une liste, le «rimarium». (C'est un mot qui est attesté, et qui fait moins années 60 que «rimèmes»).

Un problème que cette métricienne a identifié, mais qu'elle n'a pas creusé plus avant, est celui des mots-rimes monosyllabiques. Par exemple, si nous prenons le réseau des mots-rimes en *u* (p. 125), en forme d'archipel, nous voyons que des ponts, dont un des piliers est toujours un mot monsosyllabique *(pu,vu, eu),* lient des amas formant les divers ilots, plus ou moins grands. Cela veut dire que les rimes monosyllabiques *(pu)* peuvent rimer avec d'autres mots, mono- ou plurisyllabiques qui n'ont pas la méme consonne d'appui *(rendu, vu, voulu).* Ce n'est pas seulement un phénomène linguistique, à étudier sur le pian de la description empirique, après avoir mis entre parenthèses les ouvrages de versification. Car cette règie se trouve dans des ouvrages «prescriptifs» de l'epoque, lesquels étaient suivis par les poètes. Ces ouvrages n'en donnent pas la raison, mais l'on peut convoquer de nouveau la linguistique pour la trouver : les mots monosyllabiques sont souvent en francais des mots qu'on doit utiliser souvent mais qui n'ont que peu de rimes correctes correspondantes, d'où cette permission d'exogamie. Cela dit, ce point n'est pas vital.

En annexe est donne un «rimarium» qui constitue une épaisse (p. 425-589 !) et solide base de données pouvant servir à d'autres «horribles travailleurs».

Cet ouvrage de métrique est impressionnant par l'ampleur du corpus, lapertinence des théories insufflées, l'originalité de la méthode. Mieux qu'une somme, c'est une machine à explorer le vers en quète de nouveaux terrains. Hugo semble le prochain, mais il y aurait aussi à revisiter les derniers moments du vieil Alexandre...

Le style est scientifique, et schémas et tableaux abondent, visant à la transmission la plus complète de Pinformation. Rien d'étonnant : l'auteure exerce une profession dans les télécommunications. C'est aussi l'exemple d'une recherche multidisciplinaire, puisqu'elle travaille de concert avec Pierre

Lusson et Jacques Roubaud, dans le giron du Cercle Polivanov. Leur «théorie du rythme» perd de son abstraction et de son aura d'ésotérisme néopythagoricien, mais elle gagne en visibilité et en applications concrètes.

La bibliographie est très complète en ce qui concerne les travaux des métriciens (on aura compris qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage sur Corneille et Racine à l'usage des dix-septiémistes !)

Un seul regret : le prix de ce livre en restreint la diffusion aux bibliothèques ayant des conservatemi éclairés et aux amateurs fortunés. (A. C.)

Paolo Bellineri, Maria Dedo, Simonetta Di Sieno, Cristina Turrini, *Symétrie etjeux de miroir,* Éditions Pole, 168 p.

Exceliente idée de la part des éditeurs de *Tangente* de tradurre et adapter certe compilation italienne sur la symétrie, *regard géométrique sur le monde, la nature et les hommes,* issue d'une exposition organisée par le département Mathématiques de l'université de Milan, et donc richement illustrée.

Un univers merveilleux, un voyage dans le monde des symétries sur toutes leurs formes, des images réelles aux pavages d'espace, d'Escher à la construction de kaléidoscopes. Suivent un panorama et une analyse des symétries ou fausses symétries classiques : èrre humain, illusions, musique, chimie, arts et entrelacs, architecture.

L'édition francaise est enrichie d'un titre en ambigramme signé de notre ami Gilles Esposito-Farèse.

On ne s'étonnera pas de voir analyser, en termes de rupture de symétrie, *Le Vicomte coupé en deux* d'Italo Calvino.

La symétrie dans la poesie francaise fait judicieusement l'objet d'un chapitre spécifique à l'édition francaise. Joelle Pagès-Pindon y aborde les diverses formes de figures graphiques (calligramme, palindrome, tautogrammes), rythmiques (prosodie, mètres, homophonie), ou lexicales (refrains, anadiplose, chiasmes et autres figures de style). La place qui lui a été impartie est sans doute trop érroite et son texte nous laisse cependant sur notre fairn.

De mème on ne franche pas mais est-ce un défaut ? la symétrie est-elle obligatoirement synonyme d'esthétique ? (A. Z.)

Thierry Beinstigel, *Central,* roman. Fayard, 2000, 250 p.

Trouver enfin ce livre cherché depuis longtemps, entrer dedans, y rester malgré Pétrangeté due à la contrainte, ou à cause d'elle. En effet, pas de formes verbales avec sujet nominai ou pronominai : que des infinitifs, ou des participes présents ou passés. D'où surtout des phrases nominales, ou verbales à l'infinitif. Très rarement adjectivales. Pas de relatives. Certes, quelques exceptions se comptant sur les doigts d'une seule main, mais voir qu'elles sont toutes volontaires : en Poccurrence des citations de textes avec pronoms et verbes conjugués. Et comment considérer «Vive Pinformatisation» (p. 80) : un impératif et son sujet ? Non : une expression adver-

biale. Et dans la phrase p. 144 : «Ne pas pouvoir utiliser mème un seul sujet, et surtout pas le Je», noter que ce n'est pas un pronom sujet mais un pronom substantivé complément d'objet. Jamais de licences : la rigueur. Avec des formulations parfois elliptiques, et mème très, comme «disant qu'en ce temps-là», suivi d'un point final (p. 69). Un grand art pour utiliser les adverbes pour réintroduire la dimension temporelle. Un recours à la ponctuation : deux points pour présenter un fait, et les points d'exclamation ou d'interrogation pour moduler les sentiments, mais très rarement le flou des trois points terminateurs. Bref, dans ce texte, outre l'infinitif, le triomphe du gérondif et de l'ablatif absolu. Mais assez fait le grammairien pointilleux ! Autant reproduire la contrainte explicitée (selon la contrainte) au chapitre 3 par l'auteur-narrateur (ou plutòt, puisque pas de «je» : par la narration) :

«Car les verbes : les écrire ainsi : à l'infinitif ou à la troisième personne du singulier sans mentionner ni pronom personnel, ni sujet, celui-ci étant suppose contenu dans le nom propre, la seule chose nous appartenant, écrit une fois pour toutes en haut de la première page, déjà oublié. Et recevoir ainsi certe doublé claque : ne pas parler de soi à la première personne, se dépersonnaliser donc, mais en plus, utiliser la troisième personne sans mentionner «il» ou «elle». Ne devenir ainsi qu'une chose innommée et innommable; perdre la moitié de sa vie dans une non-existence au travail; se fondre dans un groupe, un magma confus appelé «Entreprise», sans doute monstrueux puisque laissé à l'interprétation.»

Mais encore : quel point de départ pour ce choix d'écriture ? Réponse développée à la fin : la lecture d'un Glossaire des verbes proposés pour remplir la Description d'emploi en vue d'une évaluation annuelle. Une expérience vécue étant à l'origine de ce livre, véritable exorcisme de la contrainte réelle par la contrainte littéraire. La profession de l'auteur : ingénieur dans les télécommunications (comme indiqué au bas de la quatrième de couverture).

Un usage Constant de l'infinitif entraìnant non seulement un effet de dépersonnalisation, mais, par son caractère souvent d'obligation, une impression de contrainte, de diktats.

Une description «de l'intérieur» du monde de la bureaucratie, de l'administration des hommes tout autant que des choses, avec sa hiérarchie, sa compartimentation, la mesquinerie et la déshumanisation, la réification des rapports humains, les rites du fonctionnariat. Mais aussi une analyse critique de l'entrée de l'informatique, des effets dévastateurs sur les individus des abus de pouvoir, de la fausseté du langage employé, etc.

Inutile de chercher dans ce livre une intrigue, encore moins amoureuse : peu d'action, la plus violente étant l'acte de disséquer des appareils téléphoniques. Un livre faisant passer à la lecture la monotonie triste des jours de la semaine et le dimanche, l'appréhension du lundi. Sur un fond d'abattement et d'amertume, quelques accès de révolte contre le monstre. Mais pas d'idéologie : juste une mention de *YÉloge de la paresse* de Paul

Lafargue.... Un humour noir, ou plutòt gris, à la Kafka. Pas d'images, le degré zèro de l'écriture, et tous les clichés du style administratif relooké marketing et management. Essentiellement des descriptions. Une histoire du téléphone. Des énumérations comme le catalogue au chapitre 4. À noter au chapitre 18, deux inventaires amusants des matériels de bureau alphabétiquement rangés, ou des appareils à majuscules personnifiés, inaugurés par «l'Entraìneuse de courrier».

Et *last but not least* : un récit en boucle, comme chez Joyce ou Nabokov, avec comme le mème mot au début et à la fin : le mot du titre, «Central».

Au total, une prouesse stylistique que ce livre ! Avec une contrainte pas trop dure, mais parfaitement adaptée : le «quoi dire» collant avec le «comment le dire». Un écrivain originai. À suivre. (A. C.)

Thierry Beinstigel, *Composants*, roman. Fayard, 2002, 226 p.

La promesse du précédent ouvrage est tenue. Les contraintes utilisées dans ce livre sont plus souples, et la lecture demande moins d'effort. lei, pas de prénoms autres que ceux de la troisième personne du singulier : «il», «elle», «on», et le «il» impersonnel. Le héros sans nom est désigné par «on». Les pronoms exclus ne se retrouvent que dans les rares et brefs dialogues rapportés et dans des citations. (Cependant on lit p. 23 : «ils concluent toujours» : relàchement au terme d'un passage en infinitifs évoquant la contrainte plus étroite du précédent roman ?)

Monique Wittig dans *YOpoponax* avait déjà utilisé le seul pronom «on», pour son indifférenciation sexuelle, et de facon plutòt lyrique. lei, le choix de ce pronom correspond à la réduction de la personne au «monde de l'«on», à la réification des rapports sociaux, comme l'avait exposé Henri Lefebvre dans sa «critique de la vie quotidienne», qui ne fut pas sans influence sur Perec. Le style sec de cet ouvrage, sans images, ressemble d'ailleurs à celui *à'Espèces d'espaces.* Mais là où Perec dans *les Choses* décrivait l'aliénation par la consommation du petit monde qu'il connaissait — grande bourgeoisie et bohème distinguée —, Beinstingel décrit l'aliénation par le travail des nouveaux producteurs de services.

Un intérimaire doit ranger des composants mécaniques dans un entrepòt : tei est le héros et sa tache. Le titre du roman semble extrait du catalogue dont il parie : *Engrenages et Composants mécaniques.* Les chapitres suivent les demi-journées de travail, du hindi matin au vendredi après-midi. La plus grande part de ce livre consiste en des descriptions et des énumérations interminables d'objets. Mais ici ne n'est pas une provocation gratuite comme la description fameuse de la cafetière chez Robbe-Grillet, encore que le dessin industriel puisse ètre une expérience commune aux deux écrivains.

Le lecteur se met insensiblement à la place du «on» du narrateur, puisque c'est aussi une forme de «nous». Il suit la «camera subjective» de ce film «à la troisième personne», il devient l'oeil voyageur *dans* ce film. Ce

«on» est moins un «je» que Péquivalent d'«un homme», ou mème une forme écrasée de «nous». Il n'y a pas le «je» ni le «tu» (ou le «nous» et le «vous») du monde du dialogue et des échanges, ni le «ils» des groupes humains : c'est le monde de l'«on» jeté dans l'adversité des choses, ou plutót les produits manufacturés et Parchitecture déshumanisée.

Il y a un demi-siècle on eùt classe ce livre parmi les romans populistes et prolétariens (on retrouve la gamelle du travailleur), mais le peuple et le prolétariat ont disparu, et la sentimentalité n'est plus de mise : la contrainte littéraire impersonnelle s'accorde avec la dureté des nouvelles contraintes de travail et des transports. Pour une fois que l'usage des contraintes n'est pas associée au narcissisme et aux complications intellectuelles ! Ce roman décrit la vie d'un homme moyen, coincé entre les grands ensembles et les petits boulots. Le monde d'une nouvelle aliénation, celui de la communication évitée et réduite au minimum. Et on peut croire l'auteur sur parole, puisque dans le civil, nous apprend la quatrième de couverture, il est cadre dans les télécommunications. (A. C.)

Nicholas Blincoe & Matt Thorne (éds), ***Ali hail the new puritans,*** **London, Fourth Estate, 2000, 204 p.**

L'on connaìt assez, depuis le succès des films de Lars von Trier ou de Thomas Vinterberg, le groupe de réalisateurs danois «Dogme 95» et les «Dix Commandements» que ces auteurs disent respecter dans leur films anti-hollywoodiens et que l'on peut considérer comme des contraintes «négatives» (des contraintes-obstacles ou des contraintes-handicaps, si l'on préfère: refus de son non-direct, refus de la violence gratuite, refus d'effets spéciaux, etc). La nouveauté de ces contraintes, que ces films n'observent du reste que bien hypocritement (mais c'est un autre problème), est fort relative : le cinéma-vérité des années 50 allait bien plus loin déjà, et avec des résultats autrement plus forts (mais c'est, là encore, un autre problème). Pour un public littéraire habitué à des contraintes autrement plus ingénieuses ou stimulantes, les «Dix Commandements» peuvent parafare un rien simplistes. Toutefois, l'exemple du recueil compose par Blincoe et Thorne montre qu'il n'y a pas lieu de condamner a priori, de manière peut-étre un rien hautaine, ce genre d'expériences. Directement inspirés de l'exemple du groupe danois, ces auteurs anglais (en partie anonyme, Blincoe étant le pseudonyme d'un collectif non identifié), proposent ici un échantillon de nouvelles, certaines brèvissimes, d'autres proches du récit déjà, qui prétendent obtempérer, mais dans le domaine littéraire certe fois-ci, à des contraintes un peu analogues. A première vue, les règles choisies paraissent carrément réactionnaires (on veut «avant tout raconter une histoire», on préfère «le contenu à la forme», on refuse la ponctuation «sophistiquée», on cherche à intervenir sur la pian «éthique» etc.) et il est difficile de voir en quoi les contraintes choisies pourraient stimuler l'acti-

vite créatrice de l'écrivain. (Que penserpar exemple d'une règie qui interdit les interventions d'auteur ou qui impose le recours aux vrais noms de marque pour designer les objets de la société de consommation environnante ?) Et pourtant, le volume en question offre de très bonnes surprises et s'avere d'une qualité presque constante. On est loin ici de tous les stéréotypes et de toutes les ficelles qui rendent la lecture d'une nouvelle souvent si ennuyeuse et surtout si éminemment prévisible. Cela raconte aussi dm et sec, sans tralala. Cela parie de la société moderne (la plupart des personnages passent leur temps à regarder la téle, à s'enivrer au pub, à se défoncer ou à baiser, dans cet ordre-là, avec une très nette préférence pour les deux premières de ces activités) avec un naturel et une puissance que les auteurs francais se feraient bien d'imiter de temps à autre. Cela évite enfin tout effet de répétition, chaque texte étant vraiment très différent des autres, du moins quant au style et au rythme (thématiquement, les reprises l'emportent presque sur les variations). Mais surtout il se degagé de ces nouvelles une formidable energie narrative. Voici des auteurs qui n'y vont pas par quatre chemins pour raconter une histoire, et qui ne s'embarrassent pas d'un excessif surmoi littéraire pour le faire. Le résultat est souvent savoureux, et dans le domaine des littératures à contraintes ce livre illustre à coup sur une tendance peu représentée dans les lettres francaises. On dit les Anglais allergiques aux fmesses formelles de l'écriture francaise. *Ali hall the new puritans* montre clairement que la force d'un texte peut s'obtenir aussi par des moyens fort inattendus. (J. B.)

Jean-Pierre Bobillot. *Trois essais sur la poesie littérale. DeRimbaud à Denis Roche.* Al Dante / & Éditions Leo Scheer, 2003, 196 p.

Ce petit ouvrage reprend, en les enrichissant, des essais publiés au cours de la dernière décennie. La première étude, issue de l'ouvrage-phare *Poésure & Peintrie,* porte sur les calligrammes (d'abord appelés par Apollinaire «idéogrammes lyriques») en liaison avec le simultanéisme, avec une mention des tentatives d'Henri-Martin Barzun et de Fernand Divoire. La deuxième étude se centre sur un sujet originai : les mots collés (on pourrait dire les «motscollés») de Pierre-Albert-Birot, poète naif mais créateur. La dernière étude, «des rimes grammatiques au poème littéral», traite des lettres dans la perspective de la poesie visuelle (et de la poesie sonore). On y trouve des analyses très stimulantes, comme celles sur l'abandon de la capitale en début de vers chez Rimbaud, ou sur le lien entre le vers libre et la non-ponctuation mallarméenne. Mais on peut discuter de l'existence des «rimes anagrammatiques» qu'il dépiste chez Rimbaud, qui sont d'ailleurs plutòt hypogrammatiques. On peut aussi discuter, plus généralement, l'extension du terme «poesie littérale». Celui-ci, à notre sens, devrait ètre réservé aux poèmes fondés sur des contraintes littérales, apparus dans la dernier quart du XX^{e} siècle, comme les poèmes anagrammatiques,

dominante de l'atelier d'écriture, dont l'alliance stratégique avec l'écriture à contraintes réjouit ou réconforte les amateurs des contraintes, si souvent méprisés dans les cercles de la «vraie» littérature, mais dont il est temps de briser la bonne conscience. Car tout atelier n'a pas besoin de contraintes, toutes les contraintes sont loin de se valoir, et l'échec d'un atelier n'est pas toujours la faute des pratiques d'enseignement de la generation précédente, qui auraient étouffé les potentialités créatrices des victimes nouvellement arrivées en atelier. Or, la confiance en l'écriture à contraintes dans les milieux officiels des ateliers est tellement grande que n'importe quoi est en fait permis sans que l'on s'interroge sur les véritables enjeux de certe forme d'écriture.

C'est avec certe idéologie que rompt *Tous les mots sont adultes,* et on en voit tout de suite les raisons fondamentales : d'une part, Francois Bon ne parie pas en pédagogue, il ne dévalorise pas d'emblée les participants, qui ne sont pas relégués à des positions d'assistés ; d'autre part, il refuse de confondre enseignement d'atelier et création littéraire, il ne promet aucunement qu'un atelier se substitue à l'exercice de la vraie littérature, qui se trouve au contraire valorisée, sans èrre ni romantiquement déifiée, ni infantilisée ou bètement repliée sur l'application de quelques recettes mécaniques.

Par rapport à la situation actuelle des ateliers, Francois Bon accomplit une doublé revolution. Non pas dans le but d'en finir avec les abus et les naivetés du système, mais afin d'ouvrir les ateliers à de toutes nouvelles vocations.

Premièrement, il dissocie atelier d'écriture et écriture à contraintes, celle-ci n'étant plus qu'un aspect, certes capital mais point unique, de celui-là ; cette dissociation est en fait rendue possible par le passage de l'atelier-séance à l'atelier-processus : Francois Bon prône radicalement le cycle d'ateliers, qui ouvre l'écriture à des opérations bien plus variées et bien plus riches que la seule effectuation d'une consigne souvent ludique.

Deuxièmement, il associe atelier d'écriture à contraintes et véritable projet d'écriture ; non en faisant croire aux participants que le passage par l'atelier ferait d'eux des écrivains, mais en concevant l'atelier comme une initiation à la discipline de l'écriture et à ses paramètres les plus difficilement maìtrisables comme le rythme ou le passage à l'oralité.

Dans les deux cas, Francois Bon défend une conception de la contrainte qui est comparable à celle qu'a toujours soutenue *Formules :* l'écriture à contraintes est un moyen, non pas un but en soi ; elle est une condition de l'écriture, mais non une condition suffisante. La contrainte, en d'autres termes, doit s'associer à d'autres mécanismes d'écriture comme le rythme, trop subjectif et trop personnel pour èrre quantifié ou figé en règles prosodiques, tout comme elle doit pouvoir èrre relayée en cours de route par d'autres mécanismes qui ne relèvent pas forcément du mème regime.

Bien entendu, pareille présentation, en ce qu'elle se focalise exclusivement sur la notion de contrainte, ne rend pas vraiment justice à tous les

aspects de l'écriture d'atelier dont parie Francois Bon dans ce texte qui marie heureusement témoignage et manuel (comme Raymond Roussel, l'auteur de ce livre offre généreusement son expérience et son savoir-faire à l'usage des lecteurs qui les utiliseront comme ils voudront). En effet, si l'atelier doit sans conteste aider les participants (ici souvent en état d'exclusion extrême : immigrés, SDF, prisonniers) à trouver la voie de l'écriture, une telle démarche représente aussi pour Francois Bon un moyen de remédier à ce qu'il considère comme le défaut principal de la langue littéraire de notre temps : la coupure avec le réel. Trop de choses n'ont jamais été dites, et le passage par l'atelier est une manière de ramener la langue sur la voie du réel. Les exemples de textes d'atelier que cite Francois Bon montrent à quel point il est difficile de dire certaines réalités contemporaines (chòmage, violence, exclusion, conditions de vie extrèmes). Cependant, ces textes contiennent aussi de nombreux fragments qui prouvent la place irremplacable et nécessaire de ce genre d'ateliers dans une pratique vraiment moderne de l'écriture.

Cet enjeu, on s'en doute, n'est pas que littéraire. Il est aussi et surtout social et politique. *Tous les mots sont adultes* est un des très rares livres où engagement politique et engagement littéraire s'épaulent mutuellement. La parole littéraire n'est ici pas mise au service d'une «cause» politique ou inversement, il y a au contraire un échange permanent et une stimulation du textuel et du politique. Le livre de Francois Bon rend non seulement l'espoir à ceux qui désespèrent de la société, il offre non moins des solutions à tous ceux qui n'attendaient plus rien d'un atelier d'écrirure. (J. B.)

Jean-Francois Bory, *Anthologie provisoire,* **Editions Al Dante, 2002, 140 p.**

Bien connu également comme pour sa poesie sonore, Jean-Francois Bory donne ici un choix de poèmes, relevant en tout ou partie de la poesie visuelle, parus entre 1964 et 2000 («c'est-à-dire au siècle dernier», écrit-il, conscient de leur historicité). On retrouve parfois des silhouettes familières, notamment de la poesie concrète allemande, mais à chaque fois la nouveauté et la surprise jouent. La langue elle-mème est directe, dépourvue de fioritures. L'humour ne manque pas : ses «errata» doivent precèder ceux de l'oulipien Paul Fournel. Il fait danser les caractères de divers types avec les lettrines, avec les photographies (surtout de livres). Dans ces poèmes figurés, on appréciera particulièrement des jeux sur les blancs et les noirs (par exemple un «poème secret» cache presque en entier par un rectangle noir), un poème en morse (Palphabet, déjà utilisé dans un poème de Man Ray, pas la langue de l'animai polaire !), divers *ready made* (catalogue de livres, carte postale multilingue), des modèles d'écrirure recopiés, la copie des premières strophes du *Bateau ivre.* Le poème «Desesperanto» est le bref journal d'un fou envahi par des «caractères étranges», d'autres

utilisent des néologismes imprononcables. À la fin, les lettres grasses entremêlées en un groupe compact semblent étre ses «logogrammes». Ce recueil, qui apporte un plaisir visuel et conceptuel, et témoigne d'une grande variété dans les recherches et trouvaiUes de l'auteur, est une réussite : pas un seul poème n'est de trop dans cette anthologie, et aucun n'est gratuit. On artend la prochaine anthologie, qui sera de ce siècle-ci. (A. C.)

Paul Braffort, *J & I, les deux combinateurs et la totalité,* Plein Chant, 2002, 137 p.

Rappel (37 x 2) - 1 = 73.

37 et 73 (nombres de Perec) sont les seuls couples de nombres premiere palindromes ainsi constructibles. C'est aussi le lien entre les «Afables» et les dessins de Paul Braffort et les gloses de Walter Henry.

Devinez le lien entre Braffort et Fort Alamo ?

Où finit l'à-peu près et où commence Pholorime ?

Où finit l'holorime et où commence la musique ?

Les chemins du Tendre sont-ils hamiltoniens ?

Tout est devinette, tout est à découvrir dans cet opuscule de 137 pages que Paul Braffort vient de publier chez *Plein Chant,* éditeur audacieux s'il en est !

Le scientifique (averti) retrouvera quelques connaissance, mais chaque lecteur pourra et devra trouver, au détour d'un vers, d'un titre, d'une fausse rime, d'une association : contraintes, dédicataires, allusion savante, ana trivial, référence cinématographique ou musicale, comptine ou rengaine.

Et pourtant, rarement la mathématique, ses applicateurs et ses applicandes f(g(h(x))) auront débouché sur autant de poesie et d'humour. A tei point qu'on oublie la ou les contraintes et qu'il faut artendre la glose finale pour éventuellement relire le tout pour voir si on a bien tout vu !

Et j'aime «Six récits» (... Rémy, lascif a mis Sissi dos au sol). J'aime L&J avec sa mort alitée

(...bateau six zoos la rive hier au bord de l'eau

Là rit vit erre aube hors de l'eau)

Arriver à combiner de facon implicite ET explicite Goldbach et Vermot c'est très brafFORT.

Alors, oulipien : certainement, pataphysicien sans nul doute mais cela a-t-il une importance ? Quand on aime on ne cherche pas à classer ce qui est sans doute inclassable. (A. Z.)

Joe Brainard, *Iremember (Je me souviens).* Traduit de l'américain et préfacé par Marie Chaix. Babel, 2002, 228 p.

Une réédition en format de poche à ne pas manquer. Perec avait mis le nom de Joe Brainard en épigraphe à *Je me souviens* avant de ne lire l'ouvrage de ce dernier, para en 1975. La préface de la traductrice et amie,

Marie Chaix, est très éclairante : on y apprend comment Perec a emprunté ce procède — une forme de répétition (anaphore + liste), peut-être dérivée de Gertrude Stein — par le truchement notamment de Harry Mathews, et comment il le proposa un temps comme un jeu de société à ses proches. Mais c'est moins une comparaison entre les deux auteurs qu'il convient de faire, qu'un parallèle, puisqu'ils ne se rencontrent pas. L'artiste new-yorkais donne des souvenirs très personnels, touchant notamment son homosexualité, ou reflétant le mode de vie très «matérialiste» de l'Amérique des années d'après guerre, et il lui arrive de regrouper ces instantanés, qui peuvent ètre des souvenirs de fantasmes, comme dans une rèverie ou une autoanalyse. L'écrivain francais, de son coté, explore les «lieux» d'une mémoire collective, essentiellement verbale, et les combine selon des contraintes cachées pour leur donner un mouvement aléatoire. Le sous-titre «Les choses communes I», qui reprend *Les Choses,* place son livre entre la revue de sociologie *Cause commune* et tei classique japonais qui comporte des inventaires poétiques de diverses «choses». En tout cas, si l'on ne s'est pas souvenu que le titre avait déjà été utilisé par Georges Simenon *(Je me souviens,* Presses de la Cité, 1945, rééd.1961), on se souviendra du livre de Perec. La forme litanique de certe «remembrance», comme il aimait à le dire, a d'ailleurs donne lieu, à sa disparition, à une progenitore «copieuse», dans les deux sens du terme, et qui n'est pas prète de s'éteindre. Pour ses qualités intrinsèques, et pas seulement pour son caractère de déclencheur du livre de Perec, on se souviendra du *Je me souviens* de Joe Brainard. (A. C.)

Dominique Buisset, *D'estoc & d'intaille. L'épigramme. Essai de lecture et d'anthologie.* «Architecture du verbe», Les Belles Lettres, 2003, 498 p.

Cette collection mythique renaìt de ses cendres, avec un superbe album (blanc comme il se doit), dont le format est inversement proportionnel à la taille du poème en question, ce qui le rend malheureusement hors de la portée des acheteurs non institutionnels (50 euros). Il s'agit de l'ouvrage, depuis longtemps attendu, d'un poète qui est l'un des meilleurs connaisseurs de la poesie grecque et latine, doublé d'un esprit qui ne se laisse pas marcher sur les pieds, si l'on peut dire. Sei attique et travail de romain caractérisent cet «essai d'anthologie». Plutòt que sur la pointe assassine (l'estoc), l'auteur insiste sur l'aspect de miniature immediate (Pintaille) de l'épigramme, qui signifie littéralement «in-scription». Il affiche son point de vue sur la quatrième de couverture : «L'épigramme n'est pas une forme. (Ca commence bien !) L'épigramme n'est peut-ètre pas un genre. *Epigramme* est, d'ailleurs, d'un genre incertain. L'épigramme n'est pas longue. L'épigramme n'est pas l'epopèe. L'épigramme n'est point en prose. *Pointe* en vers, elle n'est pas nécessairement piquante. *Piquante,* elle n'est pas nécessairement blessante. L'épigramme a le goùt de la variété. Elle a le

goùt de la variation. L'épigramme n'est pas courte, elle est brève, *etc.»* Ce résumé est à lui seul une épigramme... Dans le corps du livre, des parties très équilibrées sont dévouées respectivement à l'épigramme grecque — l'auteur avait déjà présente PAnthologie Grecque en deux volumes dans la defunte collection «Orphée» —, et à l'épigramme latine : de Catulle, Sénèque et Martial, à Claudien. Suivent les épigrammes latines de la Renaissance, période où certe forme fut redécouverte, et les épigrammes francaises, de la Plèiade à Mallarmé, Verlaine et Apollinare, en passant par Maynard. Puis on bondit sur un choix d'épigrammes de poètes contemporains, en majorité inédites. Si l'on peut trouver que certaines sont flasques, et d'autres infimes, la plupart sont d'heureuses surprises, d'autant qu'elles viennent de poètes plutòt connus pour leur gravite. On pourra regretter que, faute de place apparemment, et pas seulement à cause de son parti pris antisatirique, l'auteur ait negligé le XVIIP siècle, où culmina l'art de la pointe intellectuelle, et qu'il n'ait pas redonné voix à certains poètes fantaisistes au début du XX^{e} siècle, comme Jean Pellerin. Ne peut-on pas considérer certaines des *Histoires naturelles* de Jules Renard comme des épigrammes en prose ? Et au sein du surréalisme ou à ses entours, des auteurs brefs comme Clément Magloire-Saint-Aude ou Malcom de Chazal ne prolongent-ils pas de certe forme ? A la fin du livre, un choix d'épigrammes dans les poésies d'autres langues, allant de Karl Marx à Jaroslav Seifert, mobilise les meilleurs spécialistes des domaines hispanique, d'Amérique hispanophone, italien, russe, etc, et donne des épigrammes en arabe et mème en cornique. Avec une érudition historique qui n'appuie pas, et qui est ravivée par la connaissance des enjeux de la poesie d'aujourd'hui, l'auteur présente un choix à la fois étendu et personnel qui se lit avec plaisir et avec fruit. Et pour une fois, l'éditeur n'a pas reculé devant les quelques pages supplémentaires d'un index, ce qui permet au lecteur de faire d'autres promenades dans ce livre sans crainte de s'y perdre. (A. C.)

Jean-Claude Carrière, *Les mots et la chose*, **Plon, 2002, 148 p.**

Tout tout tout vous saurez tout sur le zizi-panpan. Malgré Pénormité de la chose l'auteur vient à bout de l'épreuve et vous apprend le kiskose le plus hétéroclite et le plus réjouissant qui soit. Expressions imagées pour toutes circonstances, pour hommes ou femmes, dans tout milieu social, et tous pays ! Les instruments en cause ne sont pas plus oubliés que les préliminaires, positions d'usage et leurs raffinements. Les sources poétiques sont nombreuses de la flamboyante chandelle aux deux orphelines.

Belle contrainte que de ne parler que de ca, plaisir solitaire que de le bouquiner. En vrac et pour tous les goùts (je vous fais une gàterie) : battez le velours comme Saint-Simon, faites catleya comme Proust, prenez le café du pauvre, racontez-vous le plaisir du monde, fètez régulièrement la Saint-Priape pour aller au Paradis, prenez soin de votre bijou, doux milieu,

trou des merveilles, petit couffin, corde sensible, lampe merveilleuse et autres joyeuses noisettes.

En bref un livre à lire en tournant les pages avec les genoux. Et s'il faut mourir, mourons d'amour ! (A. Z.)

Jean Cortot, *Supplément à l'histoire naturelle de Monsieur de Buffon,* Le Daily-Bul, 1994, 50 p. dont 20 de dessins.

Joliment préfacé par Anthelme Lorilleux, secrétaire de la Société pour le Progrès des sciences et des arts de Romorantin, cet ouvrage décrit dans le détail cher à notre Bouffon des animaux, des plantes ou certaines espèces humaines bien connus mais dont nous ignorons le plus souvent l'essentiel.

De l'arax bleu, parasite du cervan, à l'astiac (plus connu bien sur sous le nom d'ouvaro), du cailoup au dendrosaure, les espèces et cultivars sont détaillés. On y apprend que la fougère sempercrescente, véritable calendrier des Incas, fournit le jour de Pannée et l'heure, grâce à ses denticules d'apparition quotidienne.

Un chapitre est consacré à une ethnie hyperboréenne trop souvent méconnue, les Samoyèdes, dont parlent Hérodote et Tacite. Défavorisés par le climat rigoureux des banquises, les Samoyèdes n'ont ni alphabet, ni villages, ni loi et vivent selon des coutumes dont ils n'ont pas la force de s'écarter tant ils sont frigorifiés. Caractéristiques : ils boivent de Phuile de phoque à satiété et accomplissent l'acte de procréation à tout moment et dans le froid le plus intense. Brrrr.

Indispensable à l'ethnologue et aux curieux des bizarreries de la nature. (A. Z.)

Philippe Costa, *Petit Manuel pour écrire des haiku,* Éditions Philippe Picquier, 2001, 214 p.

Bruce Ross, *How to Haiku. A Writer's Guide to Haiku and Related forms.* Boston-Rutland, Vermont, Tokyo, Tuttle publishing, 2001, 168 p.

Ce petit manuel, para chez Péditeur de la littérature japonaise, est un vrai régal. Les 61 petits chapitres défilent sous nos yeux, comme autant de plats colorés et appétissants sur le tapis roulant d'un restaurant de sushis. On les déguste au fil de la lecture, et Pon se retrouve rassasié à son terme. Ces chapitres explorent les multiples conventions du haiku et du senryù (épigramme satirique), qui ne sont pas seulement formelles, mais stylistiques (concision, allusion, équivoque, contraste, ponctuation, temps des verbes, calembours, interjections...) et thématiques (saisons, noms…) Cet art d'écrire suppose aussi un art de voir et de sentir. Mais Pauteur, qui vit au Japon, dissipe au passage de nombreux préjugés exotiques sur cette culture (le zen, le goùt de la nature). Son humour fait mouche, et son exposition est très pédagogique, ni trop spécialisée ni trop simpliste. Il donne en exemple nombre de ses poèmes, comme tout théoricien qui en profite

pour écouler sa production. Un seul reproche : les figures de rhétorique, citées d'après le *Gradus* de Bernard Dupriez, en notes de bas de page, sont comme ajoutées au dernier moment, et font corps étranger dans le livre. Une bibliographie des ouvrages sur certe forme (Cholley, Coyaud, Sieffert, età), des traductions de poètes japonais et des livres de haikus en francais, propose de nombreuses pistes au lecteur. Un ouvrage qui incite à fabriquer des haikus. Joliment illustre, on peut offrir ce livre en cadeau à Tètre aimé pour lui faire plaisir et recevoir des haikus en retour.

En revanche, s'il est également pédagogique, la fantaisie manque dans un livre analogue de Bruce Ross para la mème année, *How to Haiku,* qui étudie le haiku, le senryù et le haibun (prose narrative intégrant des hai'ku) — mais aussi le tanka, le ha'iga (? : dessin accompagnant le poème) et le renga — dans une perspective nord-américaine. A la fois écologique et spiritualiste (pour ne pas dire californienne), e'est celle qui est responsable de Pinflation de certe forme sur le Net. (A. C.)

Sylviane Coyault-Dublanchet, *La Province en héritage. Pierre Michon, Pierre Bergounioux, Richard Millet,* Genève, Droz, 2002, 289 p.

Le livre de Sylviane Coyault-Dublanchet propose un parcours largement thématique dans l'espace et le temps de la province littéraire (limousine en l'occurrence), alors mème que ses deux premières parties sont respectivement intitulées : «Formes et usages de la langue» et «Figures de l'écrivain». On regrettera d'autant plus que la représentation balzacienne de l'opposition Paris/province, dont l'importance est évidemment centrale dans l'appréhension littéraire du motif, ne soit pas précisément convoquée.

L'inscription littéraire de la province conduisait pourtant à d'autres perspectives, attentives, par exemple, à la relation *formelle* qu'entretient ce *topos* avec la marginalité qui s'attache toujours peu ou prou à la figure de l'écrivain. On se référera sur ce point aux travaux de Dominique Maingueneau (notammentLe *Contexte de l'oeuvre littéraire,* Dunod, 1993 ; et «Instances frontières et angélisme narratif», *Langue frangaìse,* n. 128, 2000), qui spécifient les ressources narratives et énonciatives propres à marquer ce décalage essentiel de l'écrivain. (C. R.)

Isabelle Dangy-Scaillierez, *L'Énigme cuminelle dans les romans de Georges Perec,* Champion, 2002, 387 p.

L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec, issu d'une thèse de doctorat, propose une approche doublement novatrice des romans de Perec, envisagés dans leur relation au modèle du récit policier, lui-mème rapporté à la perspective psychanalytique.

Cet ouvrage remarquable, et fort bien écrit, s'organise en trois grandes parties : la première, «Le Roman policier comme modèle narratif», est

consacrée à des questions narratologiques, et offre notamment de précieuses analyses de deux brèves fictions policières incluses dans *La Vie mode d'emploi* : «La piqûre mystérieuse» et «L'assassinat des poissons rouges». Les deuxième et troisième parties s'intéressent ensuite à F«imaginaire» policier de l'oeuvre : celui de «la transgression», puis de «l'enquête».

Dans certe optique, *La Vie mode d'emploi* et *«53jours»* sont évidemment largement privilégiés au sein du corpus perecquien. On formulerà simplement à ce propos un regret méthodologique : le début de l'ultime roman de Perec — inachevé comme on sait — donne en effet lieu à des analyses stylistiques détaillées (en particulier dans la section «Loi et Signifiant», pp. 241-244), qui reposent sur des fondements bien incertains si l'on considère que le texte ainsi commenté, quoique continùment redige, aurait très probablement été remanié par Pécrivain, dans des proportions évidemment impossibles à déterminer. Ce n'est pas trapper d'illégitimité la stylistique des brouillons, mais attirer l'attention sur une différence génétique majeure.

Le travail d'Isabelle Dangy-Scaillierez, dans son élégance, enrichit considérablement la critique perecquienne. Mentionnons en particulier son analyse de la «fantaisie macabre» de *La Vie mode d'emploi*, tout spécialement sensible dans l'évocation des caves : «Un puissant imaginaire de l'ordure et du déchet, ou du résidu, peuple les caves de l'immeuble, abondamment décrites selon un processus énumératif qui renforce leur pouvoir de suggérer la décomposition» (p. 152). Si bien que «c'est (...) le roman tout entier qui, dans cette perspective, se définit comme un roman du cadavre. Les récits policiers, si discrets sur ce thème, dérobent rapidement au regard le corps de la victime, mais celui-ci réapparaît partout ailleurs, vestige, rebut, dépouille, moisissure, désintégration» (p. 154). Le «romans» perecquien est finalement lu, de manière très neuve, comme le «roman familial de l'enfant mort» : «la particularité du roman familial dans *La Vie mode d'emploi* est qu'il s'agit de la rèverie, paradoxale, de l'enfant mort. Le récit vient imaginer là où l'enfant mort ne peut plus le faire» (pp. 174-175). Citons également les réflexions sur la récurrence dans l'oeuvre entier du thème du doublé, qui réinscrivent Perec dans la tradition romantique européenne. On ajoutera sur ce point que la notion d'«anxiété de Pinfiuence» formulée par Harold Bloom[1] pourrait permettre de relier la dualité repérée à l'intertextualité massive qui caractérise l'écriture perecquienne.

C'est dire que l'ouvrage est appelé à faire référence, d'autant plus qu'il comporte à l'intention du «suffisant lecteur» des récapitulatifs très utiles : une «Circonscription du territoire «Rom Poi» dans l'oeuvre de Georges Perec» (pp. 21-40) et, en annexes, un «Tableau récapitulatif des crimes et délits dans *La Vie mode d'emploi»*, un «Inventaire des meurtres dans *La Vie mode d'emploi* et *53jours»* et un «Inventaire des escroqueries, malversations et autres délits dans *La Vie mode d'emploi* et *«53* jours»».

On terminerà par deux réserves, la deuxième apparaissant comme un corollaire de la première. Si le statut du récit policier est désigné sans ambigu'ité par le titre de la première partie — il joue ici le rôle d'un «modèle narratif», ce que l'ouvrage démontre d'ailleurs de manière tout à fait convaincante — celui de Pinterprétant psychanalytique l'est en revanche beaucoup moins. S'agit-il justement d'un interprétant, convoqué par la lecture critique sans qu'il implique de pertinence génétique ? L'approche psychanalytique serait-elle au contraire susceptible de constituer un modèle informant l'écriture, que celui-ci puisse ou non être rapportò à *Yintentio auctoris* (Eco) ? Sans qu'il soit pour autant question de trancher entre «parente» (p. 280) objective — gagée on le suppose sur la valeur de vérité de la psychanalyse — et filiation effective, on aurait en somme aimé que soit davantage précise le statut de la «présence sous-jacente» (p. 248), du «reflet» (p. 250), du «filigrane», de la «sugge[stion]>> (p. 351)... invoqués par l'auteur. «Parce qu'ils mettent en échec le mécanisme ronronnant d'une mémoire triomphante, et parce qu'ils remettent en cause la nature mème du souvenir, les romans policiers de Perec s'inscrivent dans une réflexion philosophique qui englobe mais dépasse aussi les débats engendrés dans ce domaine par la pensée psychanalytique» (p. 283), écrit Isabelle Dangy-Scaillierez en nommant (hégéliennement) ce «dépasse[ment]>> sans Pinterroger pour lui-mème. Les réflexions de Claude Burgelin constituaient cependant des prémisses stimulantes ; ainsi, dans l'ouverture des *Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre,* consacré aux «relations de Georges Perec à «Freud» : «Il s'agit d'une lecture de son oeuvre à partir des questions qu'elle pose à la psychanalyse et des parcours en écriture que la psychanalyse l'a sans doute amene à faire[2].»

Or, la référence à la psychanalyse du texte de Bellemin-Noel (p. 17) fonde une lecture immanente qui préfère l'optique du commentaire — d'ailleurs toujours pertinent, éclairant — à l'approche rhétorique, pour reprendre les catégories proposées par Michel Charles[3]. S'en déduit la seconde réserve qu'on formulerà : ce choix du mode du commentaire conduit parfois à l'occultation de certains enjeux, dans la mesure où la lecture, en prenant résolument le parti de l'immanence, s'interdit de considérer P oeuvre en amont pour interroger les conditions spécifiques de son écriture. Le commentaire exclut finalement, hormis dans la première partie, la *poétique.* La question des contraintes, pourtant centrale dans l'écriture perecquienne, n'est ainsi abordée que par une brève mention (dans la section consacrée à «L'Imaginaire de la loi») — «(...) toutes ces créatures de fiction sont très efficacement protégées de la nécessité, de la difficulté, de la douleur de vivre et de se confronter à leur propre désir par le carcan des contraintes et des conventions dont ils se sont bardés, dont leur créateur les a bardés comme il s'est lui-mème arme d'une forte carapace de contraintes scripturales» (p. 231) — et celle de la métatextualité remarquable

du texte perecquien expédiée en une courte note qui précise que les vols des Danglars «peuvent ètre compris comme un reflet des emprunts intertextuels pratiqués par Perec» (p. 205), alors mème qu'elle se relie précisément au caractère «mallarméen[4]» constamment reconnu au gerire policier. (C. R.)

Notes

[1] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence,* New York, Oxford University Press, 1973.
[2] Claude Burgelin, *Les Parties de dominos chez Monsieur Lejèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud,* Saulxures, Circe, 1996, pp. 7—8.
'Michel Charles, *L'Arbre et la Source,* Seuil, 1985.
[4] Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le detective,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 172. De fait, la speculante constitue dès l'origine (Poe, Wilkie Collins) un trait récurrent du genre. (L'ouvrage est cité par Isabelle Dangy-Scaillierez.)

Robert Droguet, *Cent sonnets.* Illustrations de Paul Hickin (In Marina's Scape). Urdla, Villeurbanne, 2001, 120 p.

Le titre a beau avoir été déjà pris (de R. Agnès, *Les Cents sonnets* (1872) à Boris Vian, voire à *La Roupie de cent sonnets* d'André Blavier), il convient au ton et au contenu de ce recueil. On percoit qu'un ronchon déblatère, l'espace d'un sonnet, sur des sujets à vrai dire difficiles à identifier, tant il digresse à tout bout de champ et modifie son propos tout en parlant. Prof ou fonctionnaire à la retraite (photo à l'appui), il mèle citations latines, souvenirs amers, analyses de la dernière émission de téle, néologismes et calembours des plus improbables. Exemples : «il faut pour qu'un Meknès, qu'un Salonique», «Passez Lamennais», «Einstein, dont le fils Frank fit peur à tout / Le monde...», etc. Avec lui, la brève de comptoir s'élève à la hauteur du sonnet. La forme est aussi sympathique que décontractée : alexandrins blancs plus ou moins étirés, fins de vers en contre-rejets acrobatiques, et surtout enjambements interstrophiques donnant une allure conversationnelle et une unite au poème. Cet auteur est un cas, que le Conseil régional de la région Rhòne-Alpes a bien eu raison de soutenir. La couverture de sa boìte à malices est joliment rayée de rose et de noir, mais les illustrations — des vulves velues — sont là comme des cheveux sur la soupe. C'est un moyen de faire moderne, et on voit pire dans les revues de poesie, en ce moment. Bref, un auteur originai dans son genre, qui vaut le détour. (A. C.)

Pierre Enkell et Pierre Rézeau, *Dictionnaire des onomatopées,* Presses universitaires de France, 2003, 584 p.

Sur la couverture d'un vert éclatant, une grenouille semble rappeler que les onomatopées remontent à Aristophane (mais c'est aussi l'animai que Pierre Brisset a mis aux origines de l'Homme). La préface explique que l'onomatopée est un mot imitant un bruit animai, humain, provenant de la nature ou issu d'un produit manufacturé, etc, et qu'elle se distingue de

l'interjection, qui est parfois une onomatopée. De *Ah* à *Zzz*, les mots ici listés forment un trésor d'une richesse insoupconnée. D'autant plus que les auteurs ont adjoint les variations provinciales ou des autres pays francophones, souvent savoureuses. On appréciera les exemples donnés, puisés surtout dans les littératures populaire et policière, comme il se doit. A la fin, une «Petite anthologie onomatopéique» présente des textes à haute teneur en onomatopées, allant parfois jusqu'à la saturation : de Rabelais à Théophile Gautier, et de Celine et Raymond Queneau à San Antonio et Serge Gainsbourg, quel festival ! Certes, comme toujours dans un dictionnaire, on peut toujours trouver des oublis : pour notre part, nous regrettons l'absence de *taratantara*, bruit de tromperte encore attestò au siècle dernier, et surtout qu'à propos du *ha* redoublé les auteurs n'aient pas évoqué le «monosyllabe tautologique» du regretté Bosse-de-Nage, cynocéphale papion. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage est sans parangon : le *Dictionnaire raisonné des onomatopées frangoises* de Charles Nodier (1808), réédité depuis que Gerard Genette l'a étudié dans ses *Mimologiques*, ne vaut guère que comme fantaisie cratylienne, tandis que le livre d'Orlando de Rudder, *Ces mots qui font du bruit !* (1998,), ne paraît plus, en comparaison, que la bluette d'un amateur. Ce fort savant petit dictionnaire, concu par deux lexicographes aussi rigoureux que pince-sans-rire, s'avere un complément indispensable aux dictionnaires de référence les plus pansus. Une suggestion : parmi les autres mots laissés pour compte, les petits, les sans-grades, à quand un dictionnaire des interjections ? (A. C.)

Jean-Michel Espitallier, *Le Théorème d'Espitallier. Poesie.* Flammarion, 2003, 152 p.

Au bout du compte on ne saura pas ce qu'est le Théorème d'Espitallier. (Ce titre, il fallait le faire !) Mais un livre de poesie n'est pas fait pour *savoir*. Avec celui-ci, on en prend plein la gueule. De quoi ? De tout. Collages de listes alternants. Listes d'objets en tout genre (où l'on aime la comparaison du pylone électrique et du château d'eau). Liste interminable de noms propres. De chiffres. De sigles. Enoncés à base d'enchaînements logiques. Mots inconnus. On compte les moutons qui sautent : on sauté avec eux les pages. Le «théâtre des opérations» affiche des opérations portant sur les chiffres. Une liste passe en bande sur les découvertes scientifiques, scandées par un refrain : «mais je n'y comprends rien». Histoire : liste des premiers rois de France. Gèo : Des points de vue, des parcours, dont un de Paris à Pondichéry, qui vaut le détour. Un interrogatoire haletant, tout en bifurcations, interpelle le lecteur. Notes en multiples renvois. Utilisation de divers caractères. Figurations typographiques. Au début et à la fin, l'image des deux cercles d'un appareil optique, blanches puis noires, et les lettres qui s'inversent en blanc sur fond noir, puis tout sombre (e'est le cas de le dire) dans le noir. On se laisse emporter, on ne peut garder une

distance critique, on ne peut que mimer. À croire que la technique et son vocabulaire sont ingérables, indigérables. Mais ce livre est *machine,* ce n'est pas seulement du brut de décoffrage. Jugez le tout très moderne. Pari gagné par l'auteur du Théorème, un des représentants les plus actifs du «formalisme transgressif» dans la poesie francaise. (A. C.)

Brigitta Falkner, *Fabula Rasa oder die methodische Schraube,* Wien, Ritter, 2001, 229 p.

Brigitta Falkner commence à se faire connaître en Autriche, malgré sa réticence prononcée envers les médias. Après quelques expositions et trois livres, ayant travaillé l'anagramme, le palindrome, le lipogramme et le monovocalisme, son profil est nettement celui d'un « écrivain à contraintes ».

Son premier livre, publié en 1992, qui s'appelle *ABC — Anagramme Bildtexte Comics,* contient des textes anagrammatiques d'une longueur insolite. Au lieu de composer quelques beaux vers ou quelques strophes en permutant des lettres, Falkner développe des situations, crée des dialogues, raconte des histoires. *kein sterbenswórtchen* («pas le moindre mot») est le titre d'un texte anagrammatique de vingt pages, grand format... «Tobrevierschreiverbot» (1996)) privilégie le palindrome (toujours de lettres) qui se trouve aussi mis en scène dans la bande dessinée, le cartoon, le collage, le rèbus.

Son dernier livre *Fabula rasa. Oder die methodische Schraube* («Fabula rasa. Ou la vis méthodique»), est divise en quatre parties. Il commence par un texte lipogrammatique qui raconte l'histoire d'amour obsessionnelle de deux hommes s'intéressant à une femme, les protagonistes karl, paul et rutti faisant référence à «KRAZY KAT» de George Herriman; sur six cents cartes (fenètres) blanches sur papier noir, le lecteur peut poursuivre le texte principal, les indications scéniques et, parfois, des notes en bas qui ne respectent pourtant pas la contrainte du texte décrite dans la première note où il est question de «Karls Lautaussparungsgrundsatz», «le principe de restriction phonique de Karl» selon lequel seulement les voyelles «A» et «U» sont permises - «und darum summa summarum auch das AU»(Au = Aie).

La partie suivante, intitulée AUTOREVERSE, contient un beau persiflage du palindrome fameux, mais peu convaincant, de Schopenhauer : «Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie»; Falkner développe une conversation non moins absurde («Ein Neger mit Forelle... ») entre plusieurs personnes, dans laquelle les noms des parleurs et les indications scéniques font partie de ce texte palindromique d'une page. Une autre création palindromique amusante est une petite suite de BD théoriquement illimitée, dans laquelle un homme d'apparence suspecte demande dans un magasin avec la désignation improbable «Verbrecherbedarf» («Besoins de criminels») un

«Radebrecherbrevier» («Bréviaire pour baragouiner»); la réplique negative du vendeur - «Aus» provoque «Sauerei !» de la part de l'homme frustré et une autre tentative qui n'aura pas plus de succès...

La troisième partie de ce recueil d'écriture à contrainte s'appelle « Prinzip i. storyboard». Il s'agit d'un story-board accompagno de textes, genre hybride qui combine le film avec la BD. Certe fois seulement le « i » est à disposition; Falkner est donc obligée de construire des phrases sans articles, sans infinitifs et sans propositions relatives, mis à part tout le lexique ne suivant pas le «principe i». La dernière partie contient «schmutzige tricks», une bande dessinée déjà publiée dans *ABC.* Falkner y travaille avec des citations d'images des années 40, dans le genre «hard boiled»; la méme sèrie de dessins est donnée deux fois, commentée de textes qui sont obtenus par deux systèmes de chiffrage ; au lieu de la phrase «Das Telefon klingelte» (le téléphone sonna) on lit «Tusch Telefilm klikte» ou «Tasch Terebam krikte» - pour le plaisir phonique mais aussi pour le plaisir du déchiffrage. (A. P.-B.)

Alessandra Ferraro, *Raymond Queneau, L'autobiografia impossibile,* Forum, Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2001, 194 p.

Cet ouvrage étudie les rapports de Queneau avec l'écriture autobiographique. Ses liens avec des figures tutélaires comme Breton, puis Bataille ou Sartre, et sa cure analytique, sont abordés dans certe perspective. L'auteur étudie les stratégies de détournement du moi dans ses trois ouvrages autoréférentiels : *Les Derniers Jours, Odile, Chine et Chien,* mais aussi dans *Sally Mara,* dans ses interviews, dans ses *Journaux* (dont la publication donna lieu à moult controverses), et dans quelques inédits et brouillons préparatoires. Elle conclut sur le refus de l'épanchement lyrique après la rupture avec le surréalisme, sa dissémination dans ses autres romans et ses poèmes, et son dépassement final dans l'objectivité et l'universalisme de *Morale élémentaire,* ainsi que des expériences voisines d'auteurs oulipiens comme Perec et Calvino. A l'appui de certe « thèse », défendue avec clarté, la documentation et la bibliographie sont très complètes. (A. C.)

Pierre Fourny, *La Poesie à 2 mi-mots,* ALIS, 2000, 141 pages et un CD.

Gageure que de rendre compte d'un dictionnaire de «mi-mots», constitué par essence d'une liste ésotérique de prime abord. En fait il s'agit d'une analyse graphique des mots francais basée sur un decoupage horizontal par moitié de mots et combinaison de parties basses et hautes de mots différents pour aboutir à d'autres mots. Une légère modification de police de caractère conduit à la creation de la police «Coupable ®» qui optimise le nombre de combinaisons possibles.

On distingue les mots dont les moitiés supérieures ou inférieures sont semblables en minuscules, ou en majuscules. Avec les mots qui peuvent être inversés comme *mon nom,* on retrouve, avec des possibilités accrues, le «patagon».

A titre d'exemple et dans ladite police, *ciel* et c/e/peuvent échanger leur dessus en minuscules et de mème que *PAPA* et *AFIN* en majuscules.

Nous sommes encouragés, à partir de ces éléments, à «jouer», sur l'effet visuel du rapprochement de la forme des lettres de deux ou plusieurs mots pour établir une relation de sens entre les mots. La transformation d'un mot vers l'autre peut être mise en scène en un gerire d'ambigrammes animés et les exemples du CD sont bien évidemment beaucoup plus démonstratifs que les textes explicatifs du dictionnaire. Jouant sur la substitution, l'angle de rotation, le temps de lecture video, la forme des lettres qui invite aux détournements symboliques (la moitié du mot oeuf est dans le mot poule), le nombre de combinaisons théorique possibles, tout est matière à recherche pour utiliser au mieux la contrainte qu'est la coupure des mots et créer un véritable spectacle, comme d'ailleurs certaines animations de mot(s) de Scott Kim ou de Gilles Esposito-Farèse. On trouve alors la justification du titre *La Poesie à 2 mi-mots.* (A. Z.)

Anne F. Garréta, *Pas un jour,* Grasset, 2002, 160 p.

Un vers de Mallarmé disait ensemble la tristesse de la chair et Pépuisement de la lecture. Anne Garréta, le récrivant au passage — «La chair sera fade et vous croirez lire toujours le mème livre» (p. 157) — associe Mallarmé à Éluard en fondant sur l'homologie de l'amour et de la littérarure le projet de *Pas un jour* : «pas un jour sans une femme» (p. 11).

C'est pourquoi son dernier roman est le livre de la *différence* bien plus que du désir, qui en constitue pourtant l'objet apparent — décrié d'ailleurs autant qu'exalté. Si le désir, en effet, est exploré dans la variété de ses modalités (désir sexuel, désir des livres, des voyages, désir, rejeté dans l'irréel, des mathématiques...), c'est la différence qui commande l'ensemble de la démarche : différence du sujet à lui-mème dans la conversion amoureuse et littéraire, différence maintenue par le désir si mal nommé «homosexuel» — «Et tu peux affirmer sans rire à tous ceux qui dans Phomosexualité veulent voir l'attirance pour le mème, Pattrait de l'indistinction, le refbs de la différence — ce nouveau shibboleth de la morale bien-pensante, ce mantra de pharisiens qui dans la différence s'y croient et, s'y croyant, la fixent et s'en décorent, revenant par là au mème —, *that 1 beg to differ»* (p. 44) — différence des jeux de l'herméneutique, qui impliquent la distinction du manifeste et du latent, voire le cryptage du «chiffre». En quoi le désir «homosexuel» rejoint l'herméneutique, en engageant le «plaisir des signes» (p. 43) lié au secret. De ce point de vue, la très belle «allégorie» (p. 83) du désir de PAmérique qui organise la séquence centrale témoigne,

dans sa nature mème — l'allégorie est étymologiquement une «parole differente», qui suppose un détour du sens — de certe valorisation de l'obliquité herméneutique.

L'écriture du livre adopte d'ailleurs, plus largement, les formes de la différence : volontiers digressive, faisant place à de nombreuses parenthèses, la facture narrative du roman, écrit à la deuxième personne, fonde énonciativement l'inscription de la différence, en lui donnant l'assise de ce dialogue qui suppose la première personne. Le pronomye est toutefois explicitement présent à trois reprises : à la fin de la septième nuit, nuit par excellence de la différence dans la mesure où la femme rencontrée y est un transsexuel ; associé à la reconnaissance dans le moment de l'écriture de l'amour et de sa perte (p. 91), puis à la réminiscence du commencement d'une relation (p. 108). Ailleurs, il est figure, avec la plus grande economie de moyens, par l'«agrammaticalité» de tei énoncé : «tu n'y puis tenir» (p. 36). Certe écriture de la différence est relayée par l'adresse du livre à *Yautre* — «Tu n'oublieras pas de recommander à ceux qui t'aiment de ne point jeter les yeux sur ce livre. C'est un livre que tu ne destines qu'à tes adversaires, ou encore aux inconnues» (p. 149) — et le dialogisme Constant que représente son intertextualité massive : on mentionnera simplement, entre bien d'autres exemples, la référence au *Grand Incendie de Londres* de Jacques Roubaud, manifeste dès *Yante scriptum* qui reprend le projet d'une «prose de mémoire», et la présence récurrente de la *Recherche,* déjà «décomposée» par le roman précédent *(La Décomposition,* Grasset, 1999), le grand oeuvre de Proust se trouvant ici prestement dépassé par le *post scriptum,* qui fait coincider, dans l'espace d'une seule phrase, les deux équilibres contraires de la veille et du sommeil, qui marquent les bornes extrèmes de l'itinéraire du narrateur : «Tu aurais dù te livrer à des orgies d'écriture pour rattraper le temps perdu à te coucher si tard que tu peux de bonne foi assurer n'avoir jamais cesse de te coucher de bonne heure.» (p. 142) L'hétérogénéité énonciative incorpore ainsi littéralement la différence à la voix de la narratrice. On comprend dès lors que l'évocation de la langue «chimérique» de l'amour — «La langue en laquelle vous vous écriviez est la langue de tous tes amours : une chimère de francais et d'anglais, traversée de jeux de mots, de vertiges de langage, d'inquiétude du sens» (p. 91) — vaille aussi bien pour celle du roman.

Structurellement, l'optique de la différence implique Pinstallation d'une distance, qu'Anne Garréta nomme «ascése» : du point de vue thématique, il est ici question d'un retrait du monde — précisément accordé à l'incommensurabilité des États-Unis d'Amérique — de l'abstraction d'un sujet qui paraìt échapper à la distinction des genres, et qui devient, dans le «territoire désoccupé» du Nouveau Monde, «personne» (p. 81). On concoit que la lecon d'être au monde qui allie coincidence à soi et au réel environnant ne puisse trouver place que dans le «conte» de la cinquième nuit. On com-

prend aussi la récurrence du motif du *transport,* qui signifie la distance, qu'il s'agisse d'une exaltation esthétique ou amoureuse, d'un voyage aérien ou automobile : on citerà en particulier les deux longues métaphores filées où la voiture désigne le roman, puis la rencontre sexuelle, rejoignant ainsi l'homologie de l'amour et de Fécriture.

En ce sens, la contrainte roubaldienne de la «prose de mémoire», en interdisant les ratures du repentir, permet à la différence de se déployer dans le temps de l'écriture : «Ce qui veut dire simplement que tu t'assigneras cinq heures (...) chaque jour, un mois durant, à ton ordinateur, te donnant pour objet de raconter le souvenir que tu as d'une femme ou autre que tu as désirée ou qui fa désirée. Le récit ne sera que cela, le dévidage de la mémoire dans le cadre strict d'un moment déterminé. (...) Tu t'interdis d'utiliser tes instruments habituels : pas de stylo, rien que le clavier (ne s'agit-il pas de recorder ?). Pas de brouillon, pas de notes recueillies dans un Cahier, pas d'architecture réfléchie et composée, nulle autre règie que celles, purement matérielles et logistiques, que tu donnes à l'acte. Nul autre principe que d'écrire de mémoire.» (pp. 11-12.)

L'homologie fondatrice du récit implique en outre des réflexions précises sur la langue et la littérature : sur la notion de contrainte, en particulier, les contraintes énoncées par *Yante scriptum* étant bousculées par un *clinamen* massif (p. 143), sur la dialectique, plus generale, qui associe «méthode» et «hasard» (p. 146)...La réflexion théorique est souvent mise en récit : ainsi, l'empreinte-indice de la morsure amoureuse s'oppose *in fine,* en restant «lettre morte» (p. 138), à l'arbitraire symbolique du signe linguistique. Dans la deuxième nuit, la disponibilité érotique de la narratrice, provoquée par l'incertitude de l'identité de celle qui la désire, équivaut formellement, dans un enchantement comparable, à l'attention redoublée de la lecture qu'engage le vacillement référentiel lié à Pintroduction de la fiction : «dans la sèrie de ces nuits, il y en a une, au moins une, qui est une fiction. Et tu ne diras pas laquelle» (p. 144) — l'élément fictionnel se trouvant d'ailleurs explicitement présent dans la dernière séquence : «Au bord de l'escalier, tu te souviens t'être arrètée et l'avoir retenue pour lui dire que tout ceci pourrait ètre une histoire dans un roman que se racontent deux amantes au moment du départ (...)» (p. 138).

C'est dire que toute interprétation directement autobiographique se trouve subtilement désamorcée, dans l'instauration d'un regime instable de la lecture : si l'ouvrage porte la mention «roman», à la dédicace «A NULLE» répondent les remerciements finaux. Cette incertitude référentielle n'exclut pourtant pas le registre de la satire sociale, qu'il s'agisse de dénoncer la «religion de la subjectivité» (p. 133), la tyrannie publicitaire du désir (pp. 152—156), ou les moeurs du microcosme littéraire parisien — le livre ne se refusant pas ici à impliquer quelques clés (Michel Houellebecq et Catherine Millet sont ainsi présents p. 155). *Pas un jour* ne ressortissant

pas à la simple polémique, la satire y prend une consistance stylistique, dans F incorporation de traits de la langue classique (récurrence de *tour* et de *figure,* construction de quelques verbes, place de certains pronoms personnels) : «On ne saurait vivre au milieu du monde et ne se pas prendre aux filets, aux fils de ses frames» (p. 126). Un mode d'écriture à l'évidence parfaitement accordé à la société de cour qui définit tels milieux contemporains : «Tu n'avais jamais vu les choses sous un tei angle, celui de la rivalite, de la conquète, de l'empire. Tu avais méme manqué de Fimagination d'une telle perspective. (Savais-tu seulement que cette société dans laquelle tu vivais — parfois — était encore une société de cour ? Et que FAncien Regime n'avait jamais fini ? Qu'il s'était tout simplement multiplié, diffracté et, décentré, occulte, régnait plus souverainement que jamais...).» (p. 123.) (C. R.)

Michelle Grangaud, *Calendrìer desfétes* nationales. Année folle IL P.O.L., 2003, 201 p.

Michelle Grangaud recidive après son *Calendrìer des poètes* (voir *Formules* n° 6) et nous offre à nouveau une étonnante et alerte déclinaison quotidienne de 366 faits de tous ordres, sans citation d'année. C'est ainsi que se cótoient le l^{er} mai, entre autres, la prise de possession des ìles Marquises par l'amiral du Petit-Thouars, Fassassinat du shah de Perse Naser ai-Din, une intervention d'Aristide Briand à l'Assemblée nationale et une concession prévoyant l'accroissement du nombre d'esclaves à convoyer annuellement par la Compagnie anglaise du Sud pour les colonies espagnoles.

De mème on observe chaque jour, mais hors du temps, des associations : le 6 mai la sortie sur les écrans du *In girum imus nocte et consumir igni* de Guy Debord, le 7 mai la première du *Roi d'Ys* de Lalo à l'Opéra-Comique de Paris, le 9 mai l'audition à New-York de *Canons* de Webern, textes latins pour voix et clarinettes.

Agenda ou calendrìer avec prise notes rapides d'où : énumération style télégraphique, esperluette remplacant systématiquement « et ».

Les événements cités peuvent ètre récurrents, isolés, suivis sur plusieurs jours consécutifs ou non, vraiment fétes nationales ou commémorations. Il peut également s'agir de mémos extraits de nos subconscients, parfois méchants ou incongrus, souvent cruels, toujours matière à réflexion :

> 1-1 Chine, Sun Yat-sen proclame République prète serment comme président, promet tolérance en matière religieuse & remplace calendrìer lunaire par calendrìer solaire.
>
> 14-7 Irak, coup d'état militaire dirige par le general Kassem renverse monarchie, assassine roi Faycal II & proclame République.
>
> 31-12 Les Alains, les Suèves & les Vandales franchissent le Rhin non loin de Mayence.

L'abondance des événements, des personnages en cause et de certains thèmes récurrents (comme l'événement culturel quotidien), se retrouvant au fiì des jours, n'a sans doute pas permis a Michelle Grangaud de fournir les sources et index correspondants comme elle l'avait fait très opportunément pour son *Calendrìer des poètes.* Peut-être une invitation aux lecteurs de tisser les fils reliant les quantièmes en de multiples facettes. (A. Z.)

Gustavo Guerrero, *Poétique et Poesie lyrique. Essai sur la formation d'un genre,* Seuil, 2000, 210 p.

Le livre de Gustavo Guerrero retrace l'histoire théorique d'un genre, la poesie lyrique, dont le romantisme a fait l'archétype de toute poesie. *Poétique et Poesie lyrique* se propose donc de dépasser l'évidence romantique pour redonner à la poesie lyrique sa profondeur historique, de l'Antiquité grecque et latine à l'Europe moderne, surtout romane (France, Espagne, Italie).

La notion de poesie lyrique (ou mélique) apparaìt chez les éditeurs alexandrins des poètes grecs (Aristophane de Byzance, Photius, Proclus, Didyme [IV^e^ - IIP siècles avant notre ère]), qui la définissent par la *performance* (musique, danse) qu'elle implique. La réflexion alexandrine s'oppose en cela au silence d'Aristote : la place centrale du concept de *mimèsis* dans la *Poétique* rend impossible la formulation d'une catégorie lyrique.

C'est cependant Pinfiuence d'Horace qui sera decisive pour la fortune de la catégorie : «(...) malgré les travaux alexandrins, le silence de la *Poétique* ne trouve historiquement aucun contrepoids si ce n'est par l'intermédiaire du prestige de l'oeuvre d'Horace. Grace à lui, la catégorie générique entre défmitivement dans les grammaires latines qui la projettent au delà de l'Antiquité et se recycle dans le domarne des modèles d'écriture, très loin déjà de Poralité originelle.» (p. 55) Horace fait passer la poesie lyrique de Poralité à l'écriture, en en proposant une définition à la fois métrique et thématique.

Or, l'Europe romane du XV^e^ siècle voit l'essor d'un véritable eulte d'Horace, où le poète lyrique supplante très nettement le moraliste du Moyen Age : au début du XVP siècle, Horace est à la fois l'«archétype du poète lyrique» et l'«autorité suprème en matière de poétique» (p. 78). C'est dire que la *Poétique* d'Aristote ne peut alors ètre recue qu'au travers des catégories horatiennes.

La transposition des théories antiques à la poesie romane implique toutefois une redéfinition thématique du genre, par la sélection des seuls thèmes adaptés à la société contemporaine : les éloges, les fètes, l'amour. De ce point de vue, l'histoire de la catégorie se joue alors en Italie, autour de l'oeuvre de Pétrarque : l'«intronisation de Pétrarque revèt (...) un poids décisif dans la configuration de la classe lyrique, car non seulement elle détermine la prééminence incontestable que le thème amoureux acquiert,

mais elle rend également compte de la réconciliation finale qui s'opere entre l'antique et le moderne avec l'apparition d'un modèle alternatif.» (p. 124)

L'histoire du genre lyrique est ensuite déterminée par la reception effective de la *Poétique* d'Aristote par les théoriciens européens, au milieu du XVP siècle, qui impose de concilier la necessitò d'une théorie de la poesie lyrique (liée à la revendication de la dignité des langues romanes) et l'autorité d'Aristote, qui s'en tient à une définition mimétique de la poesie. A ce conflit répond l'inventivité théorique des poéticiens, qui exploitent les difficultés du texte aristotélicien. S'élabore ainsi une définition énonciative de la poesie lyrique, qui la rattache notamment au genre dramatique en distinguant sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé : en témoignent les lectures «autofictionnelles» du *Canzoniere* qui sont alors proposées. C'est dire que le genre lyrique renaissant est clairement inscrit «dans le champ de la fiction. (...) rien ne paraît plus étranger à la réflexion generale des poéticiens que le point de vue référentiel, intimiste et autobiographique de la lyrique romantique.» (p. 175) La mise en forme théorique de la catégorie lyrique équivaut en somme à la déconstruction du système aristotélicien, qui lie nécessairement *mimèsis, praxis* (action) et *muthos* (configuration unitaire des actions). Au delà de l'oubli du genre par les poétiques du XVIF siècle, cette déconstruction lyrique du système aristotélicien trouvera d'ailleurs son aboutissement au XVIIP siècle : «(...) bien que la classe s'efface pendant presque un siècle, elle sera le cheval de Troie qui, du cceur mème de la théorie d'Aristote, mettra fin au règne de l'imitation poétique.» (p. 184)

La reception effective du *Traiti du sublime* du pseudo-Longin (à partir de la seconde moitié du XVIP siècle) provoque en effet un changement radicai d'esthétique, où la poesie se trouve désormais définie par l'expression des passions : «(...) à partir du moment où, sous l'influence du pseudo-Longin, la passion devient l'élément centrai de la définition de la poesie, la classe lyrique commence à jouer un ròle paradigmatique qui la transforme en l'essence mème du poétique (...).» (p. 191) L'avènement de l'esthétique romantique peut ètre ainsi précisément date, entre le *Traiti des Beaux-Arts réduits à un seulprincipe* de l'abbé Batteux (1747), qui essaye de sauver la théorie aristotélicienne en faisant des passions l'objet spécifique de l'imitation poétique, et «On the Arts Commonly Called Imitative» de Porientaliste William Jones (1772), qui «énonce sans ambages une théorie expressive de la poesie et, ce faisant, (...) met la lyrique au premier rang des genres poétiques.» (p. 201) (C.R.)

Georges Himelfarb, *Sigles et Acronymes*, «Le francais retrouvé», Belin, 2002, 640 p.

Un dictionnaire de poche des sigles, acronymes et abréviations, en prise avec l'actualité, commode et pas cher. L'auteur est un enseignant ayant constitué ses dossiers par des glanes empiriques. Dans la préface, il

se livre à un exercice de style, «en hommage aux regrettés Raymond Queneau et Georges Perec», sur deux pages enjouées saturées de sigles : «Le vehicule des NMPP le réveilla à 7 heures GMT. Il se leva en rouscaillant et se mit à zapper sur la FM : RTL, FIP, NRJ, RFI, etc.» (L'abréviation «etc.» n'est pas dans son texte. Et ne peut-on pas écrire 7 h GMT ?) L'historique indique que l'invasion des sigles date du XX^{e} siècle, où se sont conjuguées bureaucratisation et accélération des Communications. Paradoxalement, piocher dans ces groupes opaques de lettres, puis vérifier ou découvrir leurs définitions, fait puissamment rèver. On finit par parcourir le dictionnaire tout entier, à savoir de @ (Arobace ou Arobas ou Arobe selon son orthographe) à ZUS (Zone Urbaine Sensible). Une petite bibliographie termine cet usuel. (A. C.)

Gerhard Jaschke, *Mehr denn je!* Wien, Herbstpresse, 2001.

Gerhard Jaschke est un écrivain viennois (né en 1949) de longue date qui s'est fait un nom aussi pour ses activités éditoriales : Jaschke est l'éditeur et le co-fondateur d'une revue littéraire germanophone importante — *Freibord*— qui existe depuis 1976. Le numero 65 de 1985 comporte la documentation du colloque «Anagramm 88», qui s'est déroulé à Linz.

Dans les années 80 l'anagramme a exercé une fascination sur beaucoup d'auteurs germanophones, mais seulement quelques uns font cultivée encore après ce boum. Parmi eux, Jaschke occupe une place importante ayant publié plusieurs recueils anagrammatiques : *Einsame Ameisen* (Wien, 1985), *Faungabe Aufgabe* (Wien, 1988), *Ursachen rauschen* (Kòln, 1990), *Treues Steuer. Einwortdìchtungen oder Endlich Arges gleich anders* (Berlin, 1992) et l'édition bibliophile *Worttheater* (Alpnach, 2002).

L'expérience anagrammatique est sensible aussi dans des textes qui ne suivent pas systématiquement une contrainte. Mais l'anagramme n'est pas la seule contrainte présente dans l'oeuvre de Jaschke. On y trouve aussi le monovocalisme : dans *der rede wert* (Wien, 1994) et *Letternbretter* (Wien, 1995). «Mehr denn je» (Plus que jamais) — est le titre de son recueil le plus récent qui contient 32 textes monovocaliques sur 62 pages ; et comme en allemand le graphème E correspond à un seul phonème, il n'y pas non plus de variations vocaliques audibles.

Déjà la lecture des titres fait plaisir puisqu'ils sont pour une grande partie de belles trouvailles. Quand Jaschke les piqué dans le langage courant ils s'y entourent tout de suite d'une aura ironique, par exemple : «Der Menschen edles Streben» («l'aspiration sublime des hommes»), « Quellen des Lebens » («sources de la vie»), «Nervende Werterwechsel» («changements énervants de temps»). Pour la plus grande partie Jaschke les «construit», mais sans créer un langage artificiel comme le fait souvent Oskar Pastior : en profitant simplement de la possibilité (que lui offre la langue allemande) de créer des substantifs composés. Ainsi, son vocabulaire reste

parfaitement compréhensible ; «LETTERNBERGWERKE» - «mines de lettres», est un titre que l'on pourrait prendre pour la devise du recueil puisque Jaschke y exploite, mine de rien, de nombreuses mines de la langue. Certains textes se caractérisent par des surcontraintes, par exemple l'inclusion (d'un mot dans un autre) dans une suite de questions et de réponses en une parole : «heben ? eben. hecht ? echi heck ? eck. hecke ? ecke. hecken ? ecken. heckenschere ? eckenschere» - [première surprise : « ciseaux de coins » ? qu'est-ce que cela pourrait bien designer ?], suivie peu après de «hegel ? egei.», combinaison surprenante puisque d'habitude on n'associe pas la sangsue au nom du philosophe... On sent que Jaschke se sent à l'aise - «vogelfrei im kafig der 26 buchstaben» / «libre comme un oiseau dans la cage des 26 lettres» *(Wortfest,* Wien 2000). À lire ! (A. P.-B.)

D^r^ Joinul, *Dicomono,* Auto-Éditions Doublé Quark, 2002, 400 p.

On ne peut laisser sous le boisseau ce dictionnaire francais des mots monosyllabiques, qui vient après plusieurs dictionnaires anglais et un dictionnaire portugais para au Brésil. Toutefois, cet ouvrage du Docteur Pierre Joinul, *alias* le peintre Pierre Maunoury, relève moins des ouvrages de référence que des curiosités littéraires, entre l'esprit potache attardé de la 'Pataphysique et le basculement frane du coté des hétéroclites, *via* peut-être la caution anartiste que lui porta Dubuffet, qui a èdite jadis un de ses livres. En effet, si l'on doit admirer le travail de longue haleine, avec un relevé qui frise probablement l'exhaustivité (mais qui tient pourtant seulement sur quatre pages et demi au début de l'ouvrage), il faut souligner que les critères choisis sont paradoxaux : alors que les articles ne concernent que les monosyllabes stricts *(lait)* ou semi-striets *(laié),* les exemples recourent également aux monosyllabes au sens large *{laine).* Passe encore pour les abréviations, mais les articles englobent aussi des pseudodiphtongues *(hair),* voire des dissyllabes francs *(chaos, mani)* ! Les autocitations font moins sourire qu'elles ne laissent le lecteur perplexe ou en proie à un certain malaise. Et les citations, dont l'auteur propose une très riche collection, ne sont pas suivies du nom de leurs auteurs. Ce *Dicomono* est surtout un «déconomono». Néanmoins, il peut rendre service aux praticiens de cette contrainte : ils pourront le consulter sur le net (www.dicomono.com), et éventuellement en commander le polycopié chez l'auteur. (A. C.)

Kóji Kawamoto, *The Poetics ofJapanese Verse. Imagery, Structure, Meter.* Trad. Stephen Collington *et al.* Préface de Haruo Shirane. University of Tokyo Press, Tokyo, 2000, 344 p.

La traduction anglaise de l'ouvrage de Kòji Kawamoto, professeur de littérature comparée à l'université de Tokyo, permet d'avoir accès à un travail de référence sur la poesie japonaise prise dans sa globalité. Le premier chapitre examine très finement les *topoì* de cette poesie fondée sur-

tout sur des conventions thématiques. Le second, «La poétique de l'haiku» traite du «dessin» de cette forme *{design, haii),* où l'auteur propose de distinguer une section de base *(based section)* et une section surajoutée *(superposed section).* Il propose deux figures prises dans un sens large, l'hyperbole (par insistance, répétition, etc.) et l'oxymoron (opposition), pour mieux appréhender la sémantique de ce poème. Une analyse approfondie d'un haiku célèbre de Bashò sur la voix des cigales dévoile la richesse de ses harmoniques. Le troisième chapitre interesserà au plus haut point les métriciens. Après avoir résumé les thèses ou hypothèses des pionniers japonais de la métrique, il propose la sienne : le vers japonais n'est pas purement syllabique, mais c'est un mètre «morai'que». Il doit être rapporté à un schèma temporel extérieur consistant en 4 mesures de deux temps, chaque temps correspondant à l'unite appelée «mora», qui correspond à la durée d'une voyelle brève. Pour faire coincider l'imparité de 5 et 7 syllabes avec la parité des 8 unités du schèma extérieur, il introduit des pauses et des soupirs. La démarche peut paraître quelque peu procustéenne, rappelant les tentatives d'analyse en «mesures» temporelles d'Edgar Poe pour le vers anglais, et de Becq de Fouquières ou d'Etienne Souriau pour l'alexandrin, mais nous ne pouvons en juger, car l'auteur explique que ce schèma correspond à la diction de ces poèmes en japonais. Il étend cette hypothèse aux vers hypermétriques et aux poèmes «longs» en vers de 5 + 7 et à ceux de 7 + 5 syllabes. Au cours de cet ouvrage, qui recoupe l'histoire des diverses formes de poèmes japonais, l'auteur confronte la métrique japonaise avec les métriques anglaise, francaise et chinoise, de mème qu'il discute de la perte des connotations dans les traductions dans ces langues. Pour l'homogénéité de son domaine, et la richesse des ses analyses, cet ouvrage est à ranger aux premiers rayons de la *Bibliotheca metrica universalis* que nous appelons de nos voeux. (A. C)

Hervé Laroche, *Dictionnaire des clìchés littéraires,* Arléa, 2003 [l^{ère} ed. 2001], 190 p.

Un petit livre alerte et sympathique, qui ne prétend pas à l'exhaustivité d'un grand dictionnaire. Heureusement : l'auteur ni le lecteur ne veulent mourir idiot.

Pour donner une idée des articles, piquons au hasard (sans tricher, juré craché). «*Fauteuil* : ne pas s'y asseoir, mais s'y *caler, carrer, pelotonner, qffaler,* ou encore, s'y *enfoncer.* Nul besoin pour cela que le fauteuil soit défoncé. *Alphonse, enfoncé dans u fauteuil était sur la difensive.* Ne pas se lever d'un fauteuil, mais s'en extraire.» «*Giron* : soit on s'y *réfugie,* soit on le *quitte* (enfin); souvent *maternel.* Mais qu'est-ce que c'est au juste ? Vague, mais un peu cochon.» Les autres articles sont à l'avenant, et ne sont pas sans évoquer le *Dictionnaire des idées regues* de Flaubert. A noter que le mot *cliché* ne constitue pas un article mais qu'on le retrouve à

l'article *bourrelet :* «C'est pourquoi un texte peut ètre *bourré,* mais non *bourrelé,* de clichés».

Dans une brève postface, l'auteur étudie le cycle de vie des clichés, et il distingue les clichés des expressions usuelles, lieux communs, idées recues, tics de langage. Il ne donne cependant pas l'origine ce mot, et c'est dommage. Il répertorie les procédés par lesquels les clichés sont fabriqués : métaphore *(son ceil langait des éclairs),* association attendue *(marque indelèbile),* vocabulaire spécifique séduisant *(brinqueballer, outrecuidance),* expressions et tournures considérées comme raffinées *(aimer à, ètre baigné de).* Il mentionne quelques références et dictionnaires portant sur les domaines circumvoisins : de Remy de Gourmont à Charles Dantzig, et au *Journalisme sans peine* de Burnier et Rambaud, mais semble ignorer les travaux universitaires récents sur les clichés et les stéréotypes.

L'amateur de contraintes se pourléchera le babines en lisant en entrée un texte de trois pages que l'auteur a sature de clichés, intitulé précisément «Mise en bouche» : *«Alice s'éveilla en sursaut, la gorge nouée d'un cri qui ne parvenait pas àfranchir le seuil de ses lèvres. Dressée sur son Ut, elle demeura quelques instants sur le qui-vive, épiant les bruits de la nuit. Sa poitrine résonnait des battements précipités de son cceur. Au loin, un moteur vrombit, puis le bruit décrut lentement. Peu à peu le silence l'enveloppa* etc.» Ne reconnaìt-on pas là le style des livres populaires, y compris ceux d'aujourd'hui, comme ceux de Gerard de Villiers *(S. A. S.)* pour le sexe masculin, ou de la collection Harlequin, pour le cceur féminin ? Mais dans la littérature non populaire, ne retrouve-t-on pas Péquivalent : l'atmosphère des romans de Patrick Modiano ne provient-elle pas d'un certain bon usage des clichés ? Et le *Journal* de Charles Juliet, èdite à l'enseigne de l'avant-garde, est-il autre chose qu'un triste ramas de clichés ? Quant aux romans pour la jeunesse de Philippe Djian, leur style tout en clichés font qu'on les laisse tomber au bout de trois pages. Il est vrai que le cliché envahit tout, comme la mauvaise herbe. (Mais n'est-ce pas là encore un cliché ?) (A. C.)

Pierre Le Pillouèr, *Poèmes jetables.* Postface d'Otto Ganz. Bordeaux, Le bleu du ciel, 2002, 92 p.

Chaque poème fait le lien entre un mot et un autre, produit le plus souvent par suppression d'une ou plusieurs lettres : «trouver / consiste / (le plus souvent) / à // trouer». Ou : «il y a de la / loque / en / logique». Mais d'autres procédés sont employés, tels qu'anagrammes : PIED EDIP, métathèses . «Elles se sont fait secouer les prnues». Et mème logogriphe : «ce qui s'écourte / s'écoute / secoue / sue». Et quelques autres : «il naìt / il fait / il hait / il sait / il tait». L'auteur va très souvent à la ligne pour distendre ses aphorismes. Une poesie aux ras des mots et des lettres, avec ses trouvailles, mais aussi ses chutes de tension. À lire avec une loupe. Minimaliste, mais pourquoi «jetable» ? (A. C.)

Hervé Le Tellier, *Encyclopaedia inutilis*, Le Castor Astrai (2002), 137 pages et demie

Contrairement à ce que laisse entendre son titre, l'ouvrage est une oeuvre salutaire d'information de nos larges masses laborieuses. Onze biographies permettent à des célébrités généralement méconnues de vous devenir familières et de briller en société. Entre autres :

- Karl von Bryar, agent du chiffre allemand durant la guerre de 39-45 et son *Farbensonnet* (sonnet des couleurs).

- Hans Schweiger, bruiteur professionnel inoubliable de Cecil B. De Mille (Les Dix Commandements) et de Peter Yates (Bullit).

- Maxime Podgorski dont la liste avait eu à connaître il y a deux ans car il s'essayait à piacer sur un cube hongrois les 26 lettres de l'alphabet, avec une voyelle au centre de chaque face et les consonnes les plus fréquentes (SRTNLCDM) aux angles du cube ; en tracant graphiquement ou à l'aide d'une ficelle le chemin correspondant à un mot ou à une phrase, on obtient un réseau plus ou moins noué dont Maxime tire des conclusions topologico-linguistiques du meilleur effet.

- Jacob Romanson, un logicien doux-dingue, dont les travaux sont préfacés par Wittgenstein lui-mème, et qui elabora sur le thème de la rose des vents des défmitions extrémement cohérentes des mots de notre langue, en fonction de la présence ou non de tout ou partie des lettres NOES ; un exemple parfait de classification.

- Euphrase Balmer, inventeur de l'alexandrin ferroviaire et ami de Boris Vian et de Georges Perec.

- Zéphirin Dauvergne instituteur qui, éploré par son veuvage, se jettera à corps perdu dans l'alcool puis dans l'élaboration d'une méthode pédagogique d'histoire basée sur la contraction du temps ; Toute notre ère chrétienne trouve place en 24 heures et Zéphirin dresse une équivalence entre une heure et la date d'un événement. C'est ainsi que les Arabes sont arrètés à Poitiers à 7 heures 32, que Marignan se passe à 15 h 15 et qu'Hitler arrive au pouvoir à 19 h 33. Il fut interdit d'enseignement à 19 h 53 et en devint fou. Etonnamment, le portrait de Dauvergne a des airs d'Hervé Le Tellier.

- Exerxès, fils de Perthos d'Istyle (ou d'Estyle (?) en fin de biographie) qui assista à la création du premier dodécasyllabe. Bien qu'il faille une fin, nous, on en redemande !

Récit alerte et plein d'humour de tranches de vie exemplaires de personnages peu communs ayant còtoyé nombre de célébrités, de Queneau à Botul, de Darwin à Alexandre le Grand, Lehman et Angelini. Il est dommage qu'Hervé Le Tellier ait laissé passer quelques erreurs - peut-être dues à ses sources. Pour des raisons évidentes de sécurité, il donne à l'ami d'Euphrase Balmer le nom de Bison ravi. En fin de récit, il cite Vian. C'est cousu de fil blanc et nous ne sommes pas dupes. Pas plus que de la bibliographie extrè-

mement tendancieuse qui suit le système Dauvergne où l'auteur se limite à ses propres amis, de Engels à Julien Dray, Calvin ou Jean-Pierre Coffe. Biographies délectables cependant, à lire sans modération. (A. Z.)

Jean-Christophe Long, *Modo Quid,* Paris-Bruxelles, Frémok, 2002, 120 p.

Dans le livre de bandes dessinées de Jean-Christophe Long que le FRMK vient de publier, ce qui d'emblée s'impose à la lecture, outre l'usage de la xylographie et de la gravure sur linoleum ainsi que la grande qualité et l'homogénéité graphique de l'ensemble, c'est l'enchàssement du noir et blanc et de la couleur. En quelque sorte, la couleur agit comme le ferait une parenthèse puisqu'en effet, la partie liminaire et la dentière partie du livre sont imprimées en couleurs alors que ce qui court entre ces deux chapitres est imprimé en noir et blanc. Du point de vue des conventions, telle disposition a une conséquence narrative. L'on sait que la couleur «naturalise» alors que le noir et blanc a tendance à rendre plus abstrait. Telle partition appelle sans doute maints ajustements, néanmoins la couleur construit un monde plus «vivant», quel que soit son usage, alors que le noir et blanc en comparaison demeure toujours plus abstrait. Sur le pian narratif, ce passage de la couleur au noir et blanc signifie donc le passage à un niveau plus abstrait. Or l'enjeu du récit ne serait rien moins que de récupérer un corps, une existence. De fait, la séquence d'introduction montre l'assassinat du commissaire de police Modo Quid par une prostituée. (On noterà que l'auteur inverse le schèma traditionnel de la prostituée tuée par le serial killer.) Le récit enchàssé dans la couleur est donc le récit de la conquéte de soi. Celle-ci prend la forme d'une enquète qui paradoxalement a pour objet l'assassinat d'une femme. C'est donc à un renversement des ròles que procède cette partie du récit. Ainsi surgit la figure d'un chiasme. Telle figure ne suggèrerait-elle pas que telle l'inversion du négatif en photographie, le noir et blanc serait la figure renversée de la couleur ? Gràce à cette supposition, l'on pourra avancer que *Modo Quid,* loin de n'ètre que le récit banal d'une enquète policière, serait d'abord une étude graphique sur les rapports complexes que la couleur et le noir et blanc peuvent entretenir. Surtout, et c'est fondamental, il semblerait que ces rapports couleurs versus noir et blanc ne sont pas arbitraires. Du coup, si telle hypothèse devait se vérifier, dessiner en couleur ou en noir et blanc n'aurait rien d'un choix aléatoire et gratuit. Le passage à la couleur ne serait pas simplement un enjolivement de la bande dessinée, comme le pratiquent parfois les maisons d'édition. La couleur n'est pas seulement un argument de marketing. C'est pour moi une des lecons très fortes du livre de Jean-Christophe Long. (Olivier Deprez)

Maurice Mac-Nab. *Poèmes mobiles. GEuvres complètes.* Préface et notes de Francois Caradec. «Collection *Le Chat Noir»,* L'Atelier des Brisants, 2002, 314 p.

Mac Nab représente le plus aigu de la poesie de cabaret, lille naturelle du Parnasse. Son oeuvre est très brève, composées de deux recueils de poèmes et de monologues en prose *Poèmes mobiles* (1885), *Poèmes Incongrus* (1887), et de deux albums posthumes de chansons. Elle était jusqu'alors peu accessible (un seul recueil est lisible sur *Gallica).* Dans ses monologues, son style net et sans graisse le rapproche d'Alphonse Allais. On retrouve ici des chefs-d'ceuvre d'ironie amère et d'humour noir, souvent repris dans les ouvrages sur l'humour fin de siècle, comme *Les Fcetus. Les Poéles mobiles* sont un ancètre du collage publicitaire. *Plus de cors !* parodie aussi la «reclame», et recèle ce rare exemple de tmèse portant sur une rime : «Je crois qu'il est superflu d'ex- / (La formule est dans le Codex) / Pliquer avec quoi je compose / Mon onguent odorant et rose.» Un de ses monologues est sous-titré «sonnet britannique en prose», bien qu'il ne s'agisse pas d'une définition formelle. Le *Ballade des accents circonflexes* mérite le détour. Le Nain colibrì s'exprime en pseudo-ture : «Chafoui'a, chafou'ia, / Tsi, tsi, tsi, tsi...» Un duo téléphonique montre les problèmes d'incommunicabilité dus aux défauts de transmission de l'epoque. L'actuelle vision *politically correct* ne saurait que s'offusquer devant ses sarcasmes portant sur divers handicaps physiques, comme *Les Culs-de-jatte* ou la *Ballade des déplaisants Culs-de-jatte.* On savait provoquer le bourgeois, en ce temps-là. Mais cet aristocrate vivant en petit employé se «moquait du monde» d'un point de vue réactionnaire : or, l'ironie du sort a fait passer *Le grand métingue du Métropolitain* pour une chanson révolutionnaire... Francois Caradec donne une préface éclairante sur ce poète issu des cercles fantaisistes (les Hydropathes, Hirsutes et autres Fumistes), et on lui saura gre d'avoir tire de derrière les fagots de nombreux textes inédits publiés dans le *Chat noir* et le *Courrier francais.* Une thèse de doctorat, *Du mal aux cheveux et de la gueule de bois* (1890) termine savamment l'ouvrage. L'édition est fort jolie. Dommage qu'un antécédent de rime quenellienne (le populaire *lusque* s'accordant *avec frusques),* présente dans la préface, ait disparu dans la chanson sur l'Expulsion des Princes (au profit de *luxe,* p. 125), celle où le sang du peuple crie *vingince.* Mais au total, ce livre est une réussite, et sera une découverte pour beaucoup. (C. R.)

Didier Malherbe, *L'Anche des métamorphoses. Sonnets.* Editions Comp'Act, 2001, 144 p.

L'auteur est un musicien et un saxophoniste reconnu. Dans ce premier livre, il a recueilli 134 sonnets sur un seul thème, minuscule mais fondamental pour lui, car situé au plus près de l'organe où se fait la poesie

(la bouche), à savoir cet objet temi : l'anche de son instrument. Ces sonnets sont des variations sur ce thème unique, des morceaux poétiques selon diverses contraintes sémantiques : selon les couleurs, en marine, épique, etc... Le poète dialogue avec son objet d'amour ou lui laisse la parole, le travestit en de multiples personnages (y compris celui d'erre «proteiforme»), l'affuble de ses états d'âme : joie, tristesse, rèverie érotique... Amoureux des mots qu'il fait vibrer, musicien de la syntaxe et sachant jouer de ses accords et de ses silences, son entrain est communicatif. Il ne recule pas devant les à-peu-près : «le sexe des anches», «désanchantée». Cet «anchomane», comme il se définit, est aussi un sonnetomane. La forme de ses sonnets assume un classicisme sans complexe, mais ironique et glissant souvent vers des dissonances jazzy. Les schémas de rimes varient, et la forme de ces sonnets, en alexandrins, octosyllabes et hexasyllabes, est parfois de type anglais, ou prolongé. On note un sonnet quelque peu étranger sur les escargots, par ailleurs très bon, et, après quelques sonnets inspirés des *Bucoliques,* un sonnet en latin issu des pages roses du *Petit Larousse* (p. 79). Le sonnet final est une protestation des anches pour qu'il arrète d'écrire sur elles. On attend vivement le prochain recueil. (A. C.)

Joél Martin, *La Bible du Contrepet,* «Bouquins», Robert Laffont, 2003, 938 p.

Ultimate comme disent les Saxons. Source du bonheur pour les non initiés qui n'auront plus d'excuses, comme pour les érudits, qui conforteront leurs bases, cette bible compte car elle contient tout ! Outre 2000 contrepèteries du patrimoine, 18000 (dix-huit mille, vous avez bien lu) nouvelles antistrophes viendront vous aider en toutes circonstances, en tous lieux et ce gràce à une très belle organisation thématique.

Les grands recoivent hommages et les fictions de leurs crus sont amplement citées, d'Oncial à Lue Etienne et Jacques Antel. On a ainsi le plaisir de connaìtre des extraits de certains ouvrages épuisés et de patapèteries contrephysiques très peu connues bien qu'à la base de l'origine du Collège.

La contrepèterie de salon est à l'honneur avec près de 50 pages dans lesquelles on verrà un Eric Satie satirique, qui paraìt loyal, à coté de phrases dignes de Rrose Sélavy ou de palindromes de syllabes.

Vous apprendrez tout sur la recherche de couples, assistée par une banque de dons, sur les contrepets enchevètrés, doubles, quadruples, gràce à trois cycles d'étude dont le dernier vous conduira à un pastiche admirable - devinez de quoi dont je vous donne le début et la fin :

> «Massif, en plein soleil, un vieux bus trimballait un bien triste falot au coup long et bloqué, affligé d'un babà de bandit un peu follet avec sa petite tresse.[...]. Je le revis sur le quai après cent vingt minutes, écoutant les conseils paternels sur les fripes d'un espèce d'élégant qui lui pétrissait le flanc». (huit contrepèteries dans ce court extrait.)

De plus le livre permet 3 lectures : une première lecture sans surprise, car les contrepèteries sont annoncées, leurs solutions prévues. Si on prète attention, et on s'y prète vite, on détecte des phrases sournoises qui représententprès de 10 % des joyeusetés de l'ouvrage. Enfm, à elles seules les notes de bas de page sont à débusquer et à déguster, comme Pecunie des jolis mots.

A tei point que l'on risque après lecture d'être entièrement intoxiqué et de voir, à juste titre, des contrepets partout des six Beinex à Michel Leeb et de Perec en action aux oulipiens qui riment, en Iurte gràce aux mots qu'ils découvrent avec les potes. (A. Z.)

Michel Martin, *Jeux pour écrire,* Hachette Éducation, [1995], réédition 2002, 256 p.

L'auteur connaìt doublement son sujet, comme le prouve sa bibliographie, de TEM à Yaguello, de l'Oulipo aux Duchesne et Legay, mais surtout par son expérience sur le terrain de la pédagogie à l'apprentissage de l'écrit par sa dimension ludique. Michel Martin, maitre de conférence à PIUFM de Nice a en effet testé plus d'une centaines de jeux de l'écrit, inspirés pour la plupart de l'Oulipo, quasiment cité à toute les pages. On est étonné de voir la diversité et la qualité des textes produits par des enfants, du CP à la 6e mème s'il s'agit de sélections dans des classes rompues à ce type d'exercices et d'instituteurs convaincus de leur intérèt.

A noter également 16 exercices propres aux classes de... maternelle ! Pour chaque exercice, il est expliqué le but pédagogique — de l'apprentissage du participe passe à Padverbe, de l'aide à la lecture à la constitution d'un thesaurus et le choix de la contrainte qui y répond. L'accent est mis sur la capacité des exercices oulipiens à jouer en groupe et par équipe. Bien entendu la «correction» ou «l'évaluation» des résultats ne peut ètre Padministration d'une solution délivrée. L'autoévaluation des groupes est une des méthodes choisie. Des mots-valises aux textes-images, des carrés lescuriens aux abécédaires, l'ouvrage est un panorama détaillé et par Pexemple de Putilisation des contraintes oulipiennes pour apprendre à réfiéchir, organiser, écrire et créer. (A. Z.)

Michèle Métail, «Huiwenshi : poèmes à lecture retournée», *Action Poétique* n°170, janvier 2003, p. 16-50.

Dans ce numero, Michèle Métail, oulipienne qui a pris quelque distance avec POuvroir, nous explicite les poèmes chinois à lecture retournée, dont elle est la spécialiste incontestée. L'orignine de ces poèmes remonte à Fu Xian (239-294), et ils utilisent toutes les propriétés intrinsèques de la langue chinoise. Cette langue, qui est presque sans règie grammaticale — hormis que le déterminant précède le déterminé — est concise, polysémique et evocatrice. Ainsi chaque mot peut ètre, en fonction de son positionnement dans la phrase: verbe, adverbe, adjectif ou nom.

De nombreux exemples sont donnés, mettant de plus en évidence la métrique bien particulière à la poesie chinoise, l'utilisation de la symbolique du Yin, du Yang et des hexagrammes, ainsi que les diverses formes de lecture en fonction du poème de départ.

Gageure que d'essayer d'expliquer et de résumer quelque chose d'aussi monstrueusement complexe pour un esprit occidental !

Dans la lecture à rebours, le palindrome de mot (chaque mot étant monosyllabique) engendre une nouvelle signification pour le texte, voire une multitude de significations lorsque le poème est circulaire et que l'on peut commencer la lecture à un point quelconque.

Le vent accompagne les fleurs parfumées, rouges, elles couvrent la terre
La pluie fait croître les arbres printaniers, verts, ils frôlent le ciel.

(Ce distique est compose des caractères : feng song xiang hua hong man di yu zi chun shu bi lian tian.)

Le ciel frôle les arbres verts, pluie abondante du printemps
La terre se couvre de fleurs rouges, vent chargé de parfum.

Exemple simplissime, pour ne pas dire trivial par rapport à ces poèmes avec rimes, en cinq couleurs, dont les blocs de mème couleur ont des modes de lecture identiques mais dont le sens de lecture varie avec les couleurs. Ainsi les blocs vert aux quatre angles du poème sont des vers de trois syllabes, avec vingt-quatre modes de lectures qui génèrent 8 poèmes de douze vers et seize poèmes de six vers soit déjà quatre-vingt-seize poèmes !

Je ne parie ni de la Sphère armillaire, ni de la Carte sur un miroir pendentif qui allient de plus un aspect esthétique en soi.

Un dernier exemple, dù à Qian Weizhi (942-1014), qui dispose vingt caractères en cercle. En commencant par n'importe quel mot, dans un sens horlogique ou rétro-horlogique, on obtient quarante quatrains pentasyllabiques à rimes croisées. Ci-après trois lectures :

Penetrante brume du soir, paravent des montagnes
Neige parsemée, pavillon clair au loin.
Proche du ciel, un kiosque bleu, paisible
A retenir la lune, le store brillant est froid.

La neige parsème le paravent de montagnes, le soir
La brume pénètre de froid le store, il brille.
La lune s'en tient au paisible kiosque bleu
Dans le ciel proche et lointain, pavillon clair.

Proche et lointain, pavillon clair dans la neige
Des montagnes par touches, paravent de brume le soir.
Froid pénétrant, sur le store brille la lune
S'y tient paisible un kiosque, dans le ciel d'azur.

Selon Michèle Métail, «loin de se ramener à une prouesse technique, cet enchaînement circulaire traduit l'extrême sensibilité du poète. A la tombée de la nuit, dans le froid et la brume, la nature semble figée. En fait, un infime processus de changement l'anime. La perception de la distance, de la lumière, des couleurs varie constamment. Différentes perspectives sont à l'oeuvre, elles donnentau lecteur la sensation de pouvoir se déplacer dans le paysage.»

Les références à certains poèmes médiévaux, dans lesquels la cosmologie, la numerologie et le nom cache sont déterminants, devraient ravir tous les exégètes de la contrainte. Fascinant ! (A. Z.)

Bernard Myers et Anne-Marie Lereboullet, *40 Jeux littéraires pour tous,* POLE, 2003, 96 p.

Ce livre, conseillé en classes de 4^{e} et 3^{e}, est le premier d'une sèrie qui se veut compléter des cours de francais ou de littérature destinés à des élèves de collèges ou lycée.

Ludique et plein de fantaisie, il contribue à l'apprentissage de la rigueur et laisse une large part à la créativité tout en faisant découvrir les difficultés, les surprises et les richesses de notre langue. En cela chacun pourra se divertir à loisir en apprenant ou en révisant ses connaissances.

Jeux très différents des habituels tauto, lipo et autres ana-grammes proposés aux jeunes pousses, ou dans des stages d'écriture. Chaque exercice est constitué par une énigme qui se decompose en au moins deux étapes nécessitant attention, précision et culture. La première consiste à retrouver un ou plusieurs noms ou mots à partir d'indices fournis par un texte à contrainte, une liste ou des définitions. L'étape suivante utilise les mots ainsi trouvés dans des grilles à lecture orientée ou des textes dans lesquels on doit remplir les blancs, conduisant en general à la solution de l'énigme. Une troisième étape amène parfois à un rebondissement par acrostiche, nouvelle grille ou cryptogramme. Les étapes de travail sont systématiquement imprimées dans des pages séparées, permettant de jouer, avec gomme et crayon - et dictionnaire - sur le livre.

À ne pas limiter aux enfants. Les érudits pourront mème se chronométrer ou tenter de résoudre les problèmes à l'aveugle (sans utiliser les grilles) ! (A. Z.)

Oskar Pastior, *o du roher iasmin. 43 intonationen zu «Harmonie du soir» voti Charles baudelaire,* Weil am Rhein, Engeler, 2002.

Oskar Pastior, le seul membre germanophone, jusqu'à ce jour, de l'Oulipo, a une longue expérience de la poesie à contraintes, ayant pratiqué entre autres le sonnet *(Sonetburger),* l'anagramme *{Anagrammgedichte,* 1985), le palindrome *(Kopfnufi Januskopf,* 1990), la contrainte vocalique *(Vocalisen & Gimpelstifte,* 1992), la sextine *(Eine kleine Kunstmaschìne.*

34 Sestìnen, 1994), la villanelle et le pantoum *(Villanella & Pantum,* 2000). Si toutes les formes de contraintes peuvent l'inspirer, Fune des caractéristiques les plus éminentes de ses poèmes est la création d'une langue «privée» ; dans cet idiome qu'il appelle parfois «krimgotisch» ou bien «pastior» l'allemand semble lui servir de base, accueillant des sons, des syllabes, des mots «étrangers» - latins, italiens, francais, anglais ou imaginaire. Pastior est à la recherche utopique d'une langue «paradisiaque», comme il l'a expliqué dans un de ses cours de poétique à Francfort *(Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen,* 1994), une langue poétique très distante du langage courant, une langue indemne, non encore contaminée par le mensonge et le pouvoir.

Pastior qui vient de fèter son 75^{e} anniversaire en octobre de l'an dernier a publié en mème temps un nouveau recueil de poèmes (accompagno d'un CD - puisque la poesie de Pastior est destinée surtout à l'écoute); après avoir «traduit» les poèmes intitulés «Winterreise» de Wilhelm Miiller (1794-1827) en y appliquant des «transductions» les plus diverses (d'où résulte une autre belle édition de Urs Engeler, *Gimpelschneise in die Winterreise-Texte von Wilhelm Miiller,* 1997, également avec CD), Pastior se concentre cette fois sur un seul poème baudelairien - «Harmonie du soir» (ou bien *hds,* dans l'abréviation qu'il choisit). Il l'approche par des poèmes anagrammatiques de plus en plus spécifiques à partir de «baudelaire», «Charles baudelaire», «les fleurs du mal», «spleen et idéal» ; après l'anagramme sur «harmonie du soir » le lecteur a l'occasion de lire la version originale de Baudelaire qui retrouve, dans une anagramme «horizontale» - vers par vers, son équivalent en lettres dans le poème «o du roher iasmin» («oh, jasmin era»). Suit, avec «hasard du solde» une version francaise - résultat de l'application de la méthode SVA + 7 (je cite les premiers vers : «voici vermiller les tendeurs où, vieillissant sur sa timbale / chaque flingot évolue ainsi qu'un enchérisseur / les sondes à ultra-sons et les parisiens tracent dans l'aisselle du solde / vanite membraneuse et lascive vespasienne», p. 18) - traduit ensuite «littéralement» comme dit Pastior, en allemand ; «littéralement» entre guillemets parce que cette traduction est un bel exemple de la conscience langagière et du pouvoir créateur de Pastior : «sie graben wurmer auf die spanner ! alternde auf ihrer kesselpauke ; / der schieBpriigel geht um wie einer der das meiste bietet ; / echolote wie pariser streifen durch den iiberschuB in achselhòhlen ; / pergamentene blasiertheit und laszive anstalt von bedurfhis !» (p. 19). Une autre traduction que Pastior appelle «oberflachenubersetzung» («traduction en surface») portant le titre «isoldes basar» ne s'oriente pas du tout vers les signifiés des lexèmes mais vers leur «surface» phonique ; il ne s'agit pourtant pas d'une véritable tentative de traduction homophonique, mème si quelques vers ou distiques en sont proches, comme le troisième vers de la première strophe : «bisone ultra-sohne (sparrispen) tragen dann leise (eishell) isolde» (p. 20) ou «làssige

ziegenthrombose neben lottes komm gassi geh brise» pour «la cigué est trompeuse et belotte comme une grasse reprise» (p. 18). Selon la méthode des «poèmes timbrés» que Michelle Grangaud a déjà pratiqués, Pastior «pése» aussi le poème baudelairien (A = 1, B = 2, età), «hds» ayant 169 unités. Toutes les «transductions» qui suivent («sémantiques», antinomiques, syntaxiques, «réductionnistes») respectent la structure de répétition du poème de départ, qui est celle d'un pantoum. Dans la sèrie des travaux qui se concentrent sur les consonnes et les voyelles du poème originai, il se trouve un poème de quatre quatrains que Pastior qualifie de «vokalpalindromase» («palindromase vocalique») : en general chaque vers constitue un palindrome vocalique ; dans le refrain où quatre mots sont permutés à trois reprises, l'axe du palindrome se trouve dans chaque mot : «gingolabobi banjobiloba / gobidschamingo tschingapsolarti». Ce refrain évoque le poème «Gingo biloba» de Goethe (qui fait partie du recueil «West-ostlicher Divan») dans lequel la forme de la feuille de l'arbre ginkgo devient le point de départ d'une réflexion sur la nature unique et doublé de celle-ci - mais pas seulement de celle-ci... Le «secret» que le sage tente de saisir dans la contemplation de la feuille peut éclaircir aussi la nature du palindrome - un texte à deux bouts, à lire en deux sens, unique et doublé en mème temps.

Après quelques improvisations inspirées de certaines sonorités, on découvre un «akronymakrostichon mit gegenlauf am zeilenende» ; « harmonie du soir » est donc à lire également dans une lecture verticale - de haut en bas comme d'habitude, mais également de bas en haut à la fin des vers -, et quize fois dans une lecture horizontale si l'on combine les premières lettres de chaque mot. Les syllabes prononcées «à l'allemande» - har mo ni du so ar - deviennent le matériau d'une sextine en syllabes permutées. Le recueil conclut avec treize variations de «tresses» : un «zopfmodul» compose de trois lignes verticales ; au milieu se trouve toujours «harmonie du soir», à gauche et à droite de mème, mais en commencant d'abord par A («armoniedusoirh»), puis par R etc. Les suites de trois lettres qui en résultent - si l'on fait la natte - (aha / rar / mrm / omo / non...) deviennent alors pour Pastior l'échafaudage sonore d'autres textes.

Magnifique aussi, la postface de Pastior dans laquelle il s'interroge sur la fascination qu'a exercée depuis longtemps le poème «hds» sur lui : «was aber hat mich an baudelaires hds so bezirzt, damals wie nun, in diesem neuerlichen langen anlauf, den text zu schùtteln und zu riitteln und zu schùtteln, als konnte im ergebnis man die einzelnen kaleidoskop-momentfiguren letztlich einmal simultan zusammenhoren ?» («Qu'est-ce donc qui m'a tellement envoùté, dans « hds » de Baudelaire, jadis comme maintenant, pour que j'aie tant remué le texte dans ce nouvel élan, que je l'aie tant secoué, comme s'il devait en résulter la possibilité d'écouter enfin tous ces instantanés kaleidoscopiques simultanément ?»)

L'idée d'une telle écoute, ou plutòt d'une conscience simultanee de toutes les versions que Pastior a tirées de «Harmonie du soir», fait probablement partie, comme celle d'une langue paradisiaque, des utopies ; mais, comme toutes les utopies, elle rafraìchit l'esprit. Par ailleurs elle est l'expression d'une quète et peut-ètre est-ce justement cela qui donne le sentiment que l'idiome pastiorien se présente comme une nécessité. (A. **P.-B.)**

Georges Perec, *Romans et Récits.* Edition établie et présentée par Bernard Magne. «La Pochothèque», «Classiques modernes», Le Livre de poche, 2002, 1439 p.

Aulu-Gelle, écrivain latin du IP siècle, recommande de s'adresser aux *classici cives* plutòt qu'aux *proletarii* pour connaìtre le bon usage en fait de langue. D'où le sens de *classici (scriptores)* : écrivains de première classe. En francais, est dit *classique* l'écrivain de première valeur, qui fait autorité et est donc digne d'erre étudié en *classe.* C'est dire que la publication des *Romans et Récits* de Georges Perec dans la collection des «Classiques modernes» de «La pochothèque» marque un jalon important dans la reception de l'oeuvre, en manifestant éditorialement, vingt ans après la disparition de l'auteur, la reconnaissance par l'institution littéraire de son statut de classique du XX^{e} siècle.

Certe édition en un volume des romans et récits publiés du vivant de Perec — le lecteur n'y trouvera donc ni les écrits proprement autobiographiques ni les essais — procurée par Bernard Magne, présente avec élégance des textes précisément établis : *Les Revenentes* est bien absolument dépourvu de toute autre voyelle que le *E,* et l'index de *Quel petit vélo à guidon chromé aufond de la cour ?* se fonde effectivement sur l'ouvrage que le lecteur tient entre ses mains[1]. Le volume comporte en outre une préface («Georges Perec romancier»), suivie de repères biographiques et bibliographiques, et chaque roman ou récit est précède d'une notice.

Dans sa préface, Bernard Magne définit par quatre traits caractéristiques le «réalisme de Georges Perec romancier» : «la recherche de l'exhaustif» (un exhaustif lexical dans les romans lipogrammatiques), «le recours aux emprunts», «la présence de l'autobiographie» et «le goùt du romanesque». En quelques pages, le lecteur perecquien presse — si tant est que puisse exister un èrre aussi chimérique — trouve rassemblé en une synthèse précise l'essentiel des recherches réalisées autour de ces questions pendant les vingt dernières années.

La préface comme les notices mettent en avant deux points centraux : la place de l'oeuvre romanesque de Perec dans le champ littéraire, et celle du lecteur par rapport à certe oeuvre. S'agissant de la première question, Bernard Magne montre d'abord que l'art perecquien du roman est situé dans un certain espace de références : le réalisme lukacsien, Queneau, Barthes (en particulier pour sa redécouverte de la rhétorique antique). Quant

au renouvellement que cette oeuvre représente par rapport au roman fran-9ais, il tient probablement à sa manière paradoxale d'associer étroitement le romanesque et la contrainte. A partir de *La Disparition* en effet — texte charnière à bien des égards dans l'ensemble des écrits de Perec — le romanesque perecquien ne se concoit pas sans contrainte(s) : «Les péripéties, les meurtres, les sagas familiales, e'est seulement avec le premier roman lipogrammatique qu'ils apparaissent, comme si romanesque et contraintes allaient du mème pas.» (p. 28) Ces rapports entre contraintes et romanesque laissent d'ailleurs place à une grande diversité de mises en oeuvre : à l'antiquité du lipogramme répondent les contraintes de *La Vie mode d'emploi,* dont les principales n'appartiennent pas à «l'héritage littéraire traditionnel» (p. 20) ; à la totale détermination du texte de *La Disparition* par la contrainte lipogrammatique s'oppose à nouveau *La Vie mode d'emploi,* où les contraintes occupent une «position intermédiaire» (p. 21) : elles ne régissent pas en effet directement le texte du roman, mais un «" Cahier des charges" à partir duquel, chapitre après chapitre, s'élabore la fiction.» (p. 20) «En réalité, ce que *La Vie mode d'emploi* doit aux contraintes c'est d'une part la place des histoires dans le récit et d'autre part certains détails de l'univers fictionnel (...) En termes de rhétorique, on pourrait affirmer que le «cahier des charges" du roman en détermine la disposition et Pélocution mais non l'invention.» (p. 30) Dès lors, le cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* paraît «constitue[r] pour l'écrivam qui rève de renouer avec la grande tradition romanesque une sorte de blanc-seing préalable» rendant possible l'«accès au romanesque» (ce qui permet d'ailleurs d'expliquer «la désinvolture avec laquelle il arrive [à Perec] de traiter ses propres règles» [pp. 30-31]).

Le volume des *Romans et Récits* de Perec appartenant à une collection de grande diffusion, on comprend que la question de la place du lecteur soit centrale aussi bien dans la préface que dans les notices. Or, Bernard Magne l'énonce on ne peut plus clairement, cette place ne saurait ètre une image en miroir de celle de l'auteur. Mème si le caractère à la fois ludique et extrèmement concerie de l'oeuvre de Perec paraît favoriser Pillusion mécanique — où le démontage refait en sens inverse les gestes du montage — l'idée d'une écriture qui soit «un jeu qui se joue à deux» entre l'écrivain et son lecteur n'implique nullement l'équivalence des positions des joueurs. On peut reprendre sur ce point les réflexions bien connues de Valéry : «(...) *iln'y a pas de vrai sens d'un texte.* Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait *voulu dire*[2], il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sur que le constructeur en use mieux qu'un autre. Du reste, s'il sait bien ce qu'il voulut faire, cette connaissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fair[3].»

Les notices sont parfaitement fidèles à cette exigence méthodologique : elles retracent bien sur à chaque fois l'histoire du texte, mais elles

misent aussi sur la curiosité du lecteur, en proposant des pistes sans vendre pour autant la mèche : e'est ainsi au lecteur de découvrir «pourquoi Douglas Haig meurt en poussant 'un mi tonitruant'» (notice de *La Disparition,* p. 307), ou de comprendre comment «une «erreur" apparemment anodine dans la localisation de l'atelier du peintre Hutting peut mener loin : mettons quelque part dans certe Pologne que la mère de Perec reverra "sans avoir compris" un certain jour de février 1943» (notice de *La Vie mode d'emploi,* p. 645). De manière generale, le commentaire est ici remarquablement homogène à son objet : en accueillant en particulier de nombreuses citations implicites, la présentation de Bernard Magne constitue moins un «préambule» (pour reprendre la terminologie de *La Vie mode d'emploi)* à l'oeuvre de Perec — quelques pas avec le préfacier avant la lecture des romans — qu'une véritable *introduction* où le lecteur, dans un jeu avec l'implicite, est d'emblée invite à exercer son *activité.* Sur ce point, je citerai à nouveau Paul Valéry : «Une oeuvre est solide quand elle resiste aux substitutions que l'esprit d'un lecteur *actifet* rebelle tente toujours de faire subir à ses parties. (...) ce lecteur énergique est le seul qui importe, — étant le seul qui puisse tirer de nous ce que nous ne savions pas que nous possédions[4].» (C. R.).

Notes

[1] Pour la discussion suscitée par les corrections apportées à l'index de *La Vie mode d'emploi,* voir la correspondance échangée par Alain Chevrier et Bernard Magne, *Formules,* n. 6, 2002.
[2] C'est Valéry qui souligne.
[3] Paul Valéry, «Au sujet du *Cimetière marin», Variété, (Euvres,* tome I, bibliothèque de la Plèiade, 1957, p. 1507.
[4] Paul Valéry, *Rhumbs, Tel Quel, (Euvres,* tome II, bibliothèque de la Plèiade, 1960, p. 626.

Vicomte Phcebus, Retoqué de Saint-Réac, *Mes États d'Ante ou les Sept Chrysalides de l'Extase.* [Postface de Stéphane Le Couédic, Christian Soulignac et Hervé Guineret]. 2002, Fornax Éditeur, 254 p.

On doit saluer la réédition, ou plutòt l'édition de cet ouvrage mythique — qui n'était connu que dans le domaine périphérique de la parodie littéraire. L'existence de ce livre imprimé sous forme d'épreuves en 1904, dont on ne connaìt à ce jour que trois exemplaires, fut révélée par Noel Arnaud et Francois Caradec dans leur *Encyclopédie des farces et attrapes* (1964), et Stéphane le Couedic le presenta au *Colloque des Invalides* de 2001. Les *Déliquescences* d'Adoré Floupette — à qui ce recueil est dédié — ouvrait la poesie decadente et symboliste : ce recueil la ferme, pour ne pas dire l'«achève». Le pseudonyme sonne comme le *Comte* Robert de Montesgwiou-Fesensac. Citons le début de son «Manifeste exotérique» au ton fracassant : «Le romantisme est défunt. / Le réalisme est crevé dans les immondices. / Le symbolisme s'évapore en un vague processus de préciosités supercoquentieuses. / Que reste-t-il ? / MOY. / La vie c'est la mort, a dit Claude Bernard. Et moy je dis : la mort c'est la vie !» Etc. Ce «moy» se

rapproche du 1'orthographe des maurassiens «Le Roy», et l'on rencontre aussi quelques graphies derridiennes avant la lettre, comme l'«autheur». Il a recours à trois types de formes : des poèmes en vers réguliers, des poèmes en vers libres («Rythmes amorphes» à la Franc-Nohain), et des proses. Quelques aphorismes accrochent l'oeil : «Ferme les yeux et tu verras !», «Tout est peu et rien n'est beaucoup». Les mentions des nuances *mestissimo, adagio afefetuosi, languido,* et *tutti quanti* ponctuent ces textes comme des pièces de musique. Typographiquement parlant, la variété des caractères des titres et de leur position, les vignettes et culs-de-lampe, en rapport avec le texte, en font un chef d'oeuvre au sens du compagnonnage. On savoure le vocabulaire rare et les néologismes du jargon décadent : «Fuligineuse Nox, occidente tu rèves... / Du Nirvana s'étend le suaire frigide, / Mais l'oeil d'Eòs déclos, cependant que tu crèves, / Fulgure, rosoyant, un long regard nitide !» L'«autheur» se permet de très longs vers dans un sonnet : «Mon élan tardigrade s'essore aux eurythmiques découvertes, / Mais mon vers polypatte et veule est pollué d'une rousse odeur d'aisselles». Il s'en prend en effet souvent à la mode des synesthésies et à l'exaltation à la fois decadente et naturaliste des odeurs. Surtout, son but est de dégonfler le nietzschéisme en train de monter — il parodie les paraboles du *Zarathoustra* — ainsi que le mysticisme et l'orientalisme du Bazar fin de siècle. La seconde moitié de cet ouvrage : «A la poursuite du Retoqué» est une enquète sur l'origine mystérieuse de ce livre. Autant la partie initiale où les auteurs autopsient cet ouvrage (analyse codicologique) et tentent de reconstituer les circonstances de son impression est bienvenue et passionnante, autant la piste littéraire où les auteurs se sont enfournés s'avere une fausse piste, où ils tournent en rond dans un cercle vicieux interprétatif. Jules Romains était certes un mystificateur doué et un normalien pur jus, mais ni lui ni Georges Chennevière n'étaient attachés à ces préoccupations philosophiques, à ces conceptions poétiques, et à ces afféteries de style, toutes fin de siècle, au point d'écrire un tei chef-d'oeuvre satirique. Celui-ci est de la patte d'un autre écrivain — avec une griffe aussi rapide, et mème plus cruelle, que celle d'un Georges Fourest, pour prendre un parangon du temps. Comment ne pas penser à Jean Dayros, dont un exemplaire du recueil *Les Solitaires (vers)* (1898) est mentionné sur le catalogue *Les Fatidiques* du libraire Pierre Saunier, qui dispersait des livres de Noè! Arnaud. On peut consulter ce livre en microforme à la BN : imprimé en blanc sur papier d'emballage noir, c'est déjà une parodie de Fècole symbolarde, qui présente d'étranges ressemblances *avec Mes États d'àme* concernant la liste burlesque des ouvrages à parafare, les jeux avec les titres, sous-titres et épigraphes, les mots à majuscules, les néologismes, le mélange des tons, les vers libres sagement rimés, le goùt laforguien de la pedanterie jointe à la blague, la critique des synesthésies et de l'orchestration instrumentale de René Ghil, etc. Cet auteur, qui s'affirme sympathisant

de l'école romane, donc lui-mème fort réactionnaire, avait plus lieu de poursuivre d'anciens règlement de comptes avec diverses écoles artistiques et philosophiques (Nietzsche, Marie-Jean Guyau) que les deux socialistes tournés vers le siècle nouveau et la recherche de nouvelles formes. En attendant que des chercheurs en histoire littéraire corroborent par des preuves externes cette conjecture (nous n'avons pas la place pour la démontrer...) - mais nous venons d'apprendre que Barbara Pascarel dans une publication du Collège de 'Pataphysique a émis la mème hypothèse (cf. *Histoires littéraires,* 2002, n° 12, p. 140) - qu'on se precipite pour lire l'ouvrage si longtemps retoqué du Vicomte : il devrait entrer dans le domarne centrai de la littérature au mème titre que le *Parnassiculet contemporain* ou le recueil d'Adoré Floupette. (A. C.)

Po&sie, **«Poesie japonaise»,** n° **100, 2002, 304 p.**

Ce très beau numero 100, coordonné par Michel Deguy et Claude Mouchard, présente des poètes des trente dernières années, qui ont succède à la «generation d'après-guerre». La plupart des poèmes sont en vers libres modernes, et on note la présence significative de nombreuses voix féminines (cf. Toyomi Arai' : «À propos de la poesie fémmine au Japon», p. 82). Les amateurs de contraintes et de poème visuels retrouveront avec plaisir le poème figure de Niikuni Seiichi, *Rivière ou banc de sable,* un carré partagé en deux triangles faits de deux caractères répétés différents (p. 26) Dans un poème, Yasuo Fujitomi joue sur des mots dont les caractères ont en en commuti la mème clé, et dans *Portrait d'une belle dame,* un dessin d'une femme, il utilise un des caractères désignant son thème (p. 30). La note de Makoto Òoka sur «Renga, renku et renshi» (création collective en chaìne, respectivement, de tankas, de haikus et de poèmes modernes, cette dernière forme ayant été mise au point par lui). Poème visuel aussi la liste de Gòzò Yoshimasu, alignant des lignes de sept caractères selon la «contrainte naturelle» suivante : «Nombre d'habitants de l'ile portent un patronyme à un seul idéogramme. C'est la conséquence d'une contrainte imposée par la seigneurie de Satsuma, mais en revanche le goùt avec lequel les gens de l'ile ont alors choisi leurs idéogrammes fut merveilleux; ce fut une résistance delicate. A voir des patronymes comme VIE, VCEU, FÉTE, CHOIX, JOIE, SOURCE, SUIT, CENTRE, PAIX, je me sens envahi par une impression de fraìcheur» (p. 112). On retiendra aussi le poème visuel, «Dans un monde où fut creusée une nouvelle tranchée» (p. 141) de Masato Inagawa : ce poète, critique de cinema, décrit sous forme de deux tranchées noires, formées des lignes descendantes de ses lignes de vers, le sentiment qu'il eut lors de l'attentat terroriste du 11 septembre (voir dans ce numero de *Formules* un autre parti-pris visuel avec le poème de lan Monk sur les *Twin Towers).* L'étude de Hisaki Matsura, *«Kanji* et *-kana :* la prosodie graphique dans la poesie japonaise moderne» (p. 197 *sq.),* est très précieuse, et il donne trois exemples de «prosodie graphique». L'un est un poème de

Yoshioka Minora, *Nature morte,* où alternent savamment les caractères idéogramatiques d'origine chinoise (les *kanji)* et les caractères phonétiques (les *kana),* en relation syneshésique avec les référents des mots qu'il composent (la sensation de «dur» opposée à celle de «doux»). Le second, *Paysage,* de Yamamura Bochò, mime un champ de colza par la répétition d'un vers, *À perte de vue fleurs de colza,* exclusivement en kana. Le dernier, datant de 1917, est un pseudo-poème chinois, compose exclusivemrent en kanji, et qui est le premier poème «qui ne veut rien dire» en japonais, *Le.* un poème de non-sens. (Cependant, nous ne pouvons le suivre dans sa mise en correspondance entre kanji et conscient, et kana et inconscient.) Ce numero se termine par diverses études : sur Arechi, le mouvement d'après guerre (baptisé d'après *The Waste Land),* la musique, la voix, le cinema (Naruhiko Teramoto : «Les Chants de *Maldoror filmés par Terayama Shùji»),* et bien d'autres sujets, sans oublier un article du grand écrivain de tankas Oka'i Takashi, «Que peut faire le tanka ?» sur les rapports de certe forme traditionnelle, qu'il «en ruines» et au-delà des ruines, avec le divertissement et l'actualité (p. 231). Un numero foisonnant. (A. C.)

***Poesie 2002,* «Hétéronymes», n° 91, février 2002, 126 p.**

Au seuil de ce numero, Angelo Schiavetta invoque les mànes de Fernando Pessoa, et ce supplément de biographie que suppose le recours aux hétéronymes : «Car le vrai lieu de naissance d'un poète, le creuset mème de son identité, est d'abord sa langue. Et quel auteur est plus présent à son texte que celui, fictif qui y puise sa raison d'ètre ?» L'auteur suivant, Bernardo Schiavetta, semble ètre un hétéronyme du précédent, et pourtant il apparaìt comme étant le maitre d'oeuvres de ce numero, en chair et en os. Il disserte sur les diverses notions de scripteur et d'auteur, d'auteur orthonyme, de pseudonyme et de cryptonyme, de nom de piume, d'auteur suppose, d'auteur allonyme, et enfin d'hétéronyme. Il émet l'hypothèse que la poesie lyrique, avec ses notions de sincérité et d'authenticité datant du romantisme, se trouve remise en scène dans les personnages dramatiques relevant de la poesie dramatique lorsqu'un poète fait appel à ses hétéronymes. Dans un «Discours sur les auteurs imaginaires, par l'un des leurs», un des hétéronymes de cet auteur (imaginaire ?) s'adresse à lui. On peut lire ensuite un fragment de *VextraoràmaireTintinabulum* de Barbara Suckfull, journal d'une folle internée préfacé par Otto Ganz (nom de piume d'un écrivain belge) — un extrait en est pam dans le n° 6 de *Formules* —; des sonnets classiques d'Alexis Saint-Amand (hétéronyme de Didier Coste, d'après le *Who 's Who* final), un texte de Jonas Ekr (hétéronyme de C. J. Sandler), un poème «narcissique» d'Elvio Zagghi (encore un hétéronyme de Bernardo Schiavetta), un texte d'Elvire van der Kruk (hétéronyme de Philippe Delaveau, dont on ignorait certe émanation), et une lettre assez hystérique de la mystérieuse Jeanne Vandepol, qui cite un de ses propres vers : «Car oeuvre est

à auteur ce que perle est à moule». (S'agit-il d'une de ces «moules perlières» décrites par Gaston de Pawlowski à la suite des «poules merlières» ?). Le numero se prolonge par une interview de Guy Gofette et des traductions de poèmes d'Alan Sillitoe (le romancier de *Samedi soir dimanche matin),* ainsi que de poèmes et chants de Kabylie. Enfm, puisque ce numero n'en est pas à un paradoxe près, il est illustre par de fort beaux clichés réalisés par un photographe devenu aveugle. (A. C.)

***Poesie 2002,* «Poétique de Georges Perec», n° 94, octobre 2002,128 p.**

Pour le vingtième anniversaire de sa disparition (cf. *Formules* n° 6), Perec est enfin célèbre comme poète. Lui-même se le cachait à ses propres yeux, et de grandes résistances se sont manisfestées chez ses pairs pour dénier tout statut de poème à ses anagrammes et autres textes sous contraintes, aux «rythmes subtils» (pour reprendre une expression de Charles Cros). Réparation commence à être faite avec ce numero marqué par les contributions de perecologues. Bernard Magne analyse une des émissions radiophoniques de Perec, «Poesie ininterrompu»; Christelle Reggiani commente ses deux poèmes déclarés non contraints; David Bellos soulève clairement un sujet sulfureux pour le public francais (le silence des écrits de Perec sur la sexualité). L'oulipologue Marc Lapprand s'attaché au «grand palindrome». Spécialiste de la parodie, Daniel Bilous ajoute un onzain hétérogrammatique à *Alphabets.* Enfin, un bouquet est offert par des poètes, proches ou lointains : Jacques Roubaud, «Composition rythmique sur les consonnes du nom de Perec», Marie Claire Bancquart «Un Paris [et non un pari] lipogrammatique», Jean-Pierre Faye, Paul-Louis Rossi, et enfin Marcel Benabou, «Dans le sillage de Perec», selon une contrainte proche de «Je me souviens». Reproduction de quelques brouillons d'hétérogrammes, et portrait du poète chevelu et barbichu, à découper. Toutes les contributions sont d'un grand intérèt, traitant souvent de «poétìque» dans son sens extensif, mais ce numero est loin d'épuiser le sujet. (A. C.)

***Der Pudel,* n° 3, 2000. Der Pudel Dopplergasse, 5 / 23, 1100 Wien.**

Les poèmes anagrammatiques sont un genre beaucoup plus florissant dans la littérature de langue allemande que dans celle en langue francaise. La revue viennoise *Der Pudel {Le Caniche)* présente quatre anagrammeuses, conformément à la surreprésentation féminine des auteurs utilisant cette forme : Neda Bei, Petra Nachbaur, Use Kilic, Barbara Zanotti. Chaque auteure explique sa démarche, initiée par Pexemple d'Unica Ziini. L'humour est aussi au rendez-vous. Ainsi Use Kilic illustre ses anagrammes de dessins faits avec sa souris sur l'écran : à *Igei Geil* (« Hérisson lubrique ») correspond un couple en action de ces animaux (aie !). Retenons aussi ces anagrammes autoréférentiels de Neda Bei : *Anagrammgedichte : Ich nagte grade am m,* et de Petra Nachbaur : « *anagramma... ? — 'mm ! aaa ! gern !* ». (A. C.)

Jean-Benoit Puech, *Présence de Jordane,* Seyssel, Ed. Champ Vallon, 2002, 158 p.

L'écrivain, qui invente ses personnages, leur doit aussi la vie ; plus exactement: leur doit sa vie, qu'il tend souvent à modeler sur l'existence de ses créatures imaginaires (il suffit de penser à Karl May et à tous ceux qui fmissent par jouer dans la vie le rôle de leurs héros). Quand l'écrivain se décide à faire mourir ses personnages, souvent à Findignation du public, comme l'ont bien éprouvé Conan Doyle et, à l'ère de la télévision, plusieurs scénaristes de feuilletons, est-ce d'un suicide qu'il s'agit, en l'occurrence par personne interposée, ou y a-t-il d'autres motifs qui entrent en jeu ? *Présence de Jordane* est un livre sur certe question essentielle, qui est peut-être la question de la littérature elle-mème.

Au seuil de l'ouvrage, Jean-Benoit Puech avoue le désir qui était le sien en préparant *Présence de Jordane* : «réaliser une imitation des hommage que l'on consacre aux grands écrivains, et qui rassemblent des inédits, des études, une biographie et une bibliographie, une iconographie et surtout des témoignages sur l'auteur ou sur l'homme. (...) J'ai bien dit : une imitation, puisque certe fois l'ensemble devait èrre consacré à un écrivain imaginaire.» (pp. 11-12). Tous les lecteurs de Puech le savent : depuis son premier livre, le personnage de Benjamin Jordane, «auteur suppose» et hétéronyme de Jean-Benoit Puech, sert d'aimant à une écriture placée sous le signe du doublé littéraire et de la littérature comme duplication infime.

Or, l'imitation de Phommage, qui s'inscrivait pourtant dans la logique de l'oeuvre de Puech, n'a pas eu lieu : comme d'autres livres virtuellement présents dans presque chaque texte de cet auteur, le volume qu'on a ici sous les yeux contient tout à fait autre chose (une introduction de Jean-Benoit Puech, six nouvelles attribuées à Jordane, une note explicative commentant la dernière des nouvelles). Plus, Jean-Benoit Puech commence son livre en expliquant pourquoi il y renonce, et pourquoi, fait autrement plus important, il se séparé du personnage de Jordane : après avoir fait naître cet écrivain et s'en être servi pendant six livres, le voici qui pense que le temps est venu de s'en détourner et de rompre avec la fiction (illusion pour les uns, mystification pour les autres) de cet écrivain hétéronyme.

Bref, du projet initial de *Présence de Jordane,* il ne reste au fond que le titre, et bien sur le projet lui-mème, présente dans le texte introductif de Puech. Toutefois, le lecteur ne peut pas s'empècher de croire que cette décision de rupture (ou cet assassinat littéraire) ne s'oppose nullement à la poursuite, voire à l'approfondissement de la fiction. L'auteur nous tendrait-il un nouveau piège ? Préparerait-il de nouveaux jeux en proclamant tout haut sa volonté d'abandonner tout nouveau jeu sur la confusion des identités ? Bien sur, se dit le lecteur, mais la question n'est pas vraiment là. Pour le lecteur de Puech (et il est important de se rappeler que ce lecteur est un

lecteur fidèle, c'est-à-dire un lecteur qui s'intéresse à l'oeuvre, à toute l'oeuvre, et non pas un lecteur ponctuel, distrati, «absent» en quelque sorte des enjeux fondamentaux de cette oeuvre), le déni vient trop tard : puisque Jordane existe en littérature, il n'est plus possible de l'annuler a posteriori. Pour ce lecteur encore, de tout autres interrogations se font jour : elles ne portent pas sur la possibilité de l'effacement d'un personnage donne maintenant pour totalement inventé (on s'en était bien douté, et à la limite on pourrait dire que Puech n'a jamais rien fait pour y faire croire vraiment), mais sur les moyens de poursuivre un texte qui semble toucher à sa fin.

Ceux qui n'ont de la littérature qu'une conception étriquée diront que ces nouvelles questions dépassent le niveau du texte proprement dit. Pour d'autres, c'est Tètre mème du littéraire qui rayonne à partir de cet adieu à la fiction. En effet, le personnage de Jordane, pour fictif qu'il soit, ne résulte nullement d'un désir de travestissement. Il énonce au contraire la loi méme de toute écriture qui compte : la prise de conscience qu'entrer en littérature, qu'on le fasse comme écrivain ou comme lecteur, implique une manière de dédoublement et, plus généralement encore, une manière de communauté. Je est un autre et «il» est le mème, et cette découverte une fois faite ne peut plus ètre annulée par quelque rationalisation que ce soit. Dans l'oeuvre de Puech, cette vérité littéraire est désormais tellement établie que l'auteur ne ressent plus le besoin de l'expliciter à Faide d'un tiers inventé, simultanément modèle et rivai, idéal et repoussoir. Jordane disparu, Jordane absent, tout cela n'y change rien : plus le personnage fictif est mis à distance, plus il est présent, parce que c'est dans un livre que cet effacement se communique, parce que cela se passe dans le livre que le lecteur tient entre les mains, parce que c'est lui-mème, le lecteur, qui sent qu'il est devenu le Jordane dont chaque mot, à condition d'ètre lu, affirme la présence paradoxale.

A l'instar de Valéry Larbaud, Jean-Benoit Puech passe pour un «écrivain pour écrivains». Cette définition est absolument fausse, puisque peu d'auteurs ont autant qu'eux le sens du lecteur, le sens de sa proximité presque physique, le sens aussi d'une responsabilité à son égard (Larbaud disait écrire pour «appliquer une main fraìche au front du lecteur» et c'est aussi la sensation que procurent les meilleurs pages de Puech). Mais aussi définition incroyablement vraie, puisque le lecteur de Larbaud et Puech est lui-mème écrivain. Non pas au sens éculé de la théorie littéraire des années soiante-dix, qui postulait que le texte est récrit par son lecteur, mais au sens plus subtil qui reconnaft au lecteur l'amour des livres et l'amour du «comme si», c'est-à-dire de ce désir qui transforme n'importe quel lecteur en le Jordane de son auteur, serait-il ou non Jean-Benoti Puech.

Les six nouvelles qui constituent le corps de *Présence de Jordane* ne racontent en fait rien d'autre : l'émerveillement devant les livres, la conviction que la littérature compte, la perplexité devant les mirages du verbe, la certitude qu'on se trouve à force de se perdre dans un texte. Le thème du

doublé qui sert de fil conducteur à toute l'oeuvre de Puech, est modulé ici avec un tei art de la variation, de Pécart et de la surprise mais aussi de la répétition (chose infiniment plus difficile à réaliser !) que le lecteur peu à peu se rapproche de la table de l'écrivain, regarde par-dessus son épaule, lui chuchote à Poreille : «Présent». (J. B.)

Eugène **Rollami, *Rimes et jeux de l'enfance,* Maisonneuve & Larose, 2002, p. 396.**

La somme du folkloriste Eugène Rolland se voit rééditée près de 100 ans après sa parution en 1883, à un prix enfin accessible. Les lecteurs des anthologies de Philippe Soupault et de Pierre Lartigue pourront se reporter à certe mine, issue d'enquètes dans les écoles. Cet ouvrage, heureusement empirique, est ordonné selon le pian suivant : Berceuses, Jeux et formulettes pour amuser les tous petits, Prières enfantines, Rondes, Chansonnettes, Randonnées, Jeux et formulettes de jeux, Gages et pénitences de jeux, Devinettes, Théàtre enfantin, Formulettes d'élimination au jeu, Formulettes satiriques et facétieuses, Formulettes diverses. Il suffit de remplacer «formulettes» par «comptines», un mot introduit par Pierre Roy, pour que l'amateur de formes brèves et de «formules» poétiques se retrouve en terrain connu. Aucun autre ouvrage n'est plus exhaustif dans le relevé de ces poèmes et de leurs variantes selon les régions (du temps que la France était fragmentée en patois et langues diverses). On peut s'y rapporter pour sauter par dessus l'exploitation commerciale des comptines dans le secteur de l'éditions pour enfants (pour les parents et éducateurs). Base de données pour les historiens de l'enfance, les spécialistes de la mythologie et du conte populaire, les linguistes et les métriciens, cet ouvrage est un trésor de poesie orale. Chaque fois qu'on l'entrouvre, on plonge dans un autre monde, celui du vert paradis des amours enfantines. (A. C.)

Jean-Pierre Saucy, *Paul P.,* roman. Calmann-Lévy, 2003, 294 p.

Un livre épais, à la couverture jaune cadmium. Sur la photographie en quatrième de couverture, l'auteur fait grise mine. Ce livre est l'ceuvre d'un passionné de littérature disciple de Perec. Ca a mème tout l'air d'ètre son chef-d'oeuvre, celui que l'apprenti présentait à ses maìtres du temps du compagnonnage. L'auteur — pardon, le narrateur, appelé «calligraphe emèrite» — a pour viatique *La Vie mode d'emploi.* Le «personnage de papier» nommé Paul R, le récit de sa quète d'identité, ainsi que les techniques d'écriture, proviennent en droite ligne de *La Disparition.* Les figures de rhétorique entre parenthèses évoquent *Quel petit vélo...,* les descriptions de lieux *Espèces d'espaces.* On se retrouve en terrain connu.

On reconnaìt aisément les contraintes utilisées, qui sont déjà bien rodées pour ne pas dire érodées : prolifération de mots contenant un *P,* que l'auteur a tirés du Robert (la version électronique lui aurait grandement

facilitò le travail !), textes monovocaliques en *E,* puis bivocaliques en *E et A,* puis *E et U,* et quelques autres. Des explications sont données à chaque fois. Vendons la mèche finale : Paul P. est un fils de P. (pas un fîls de p…) : c'est le fils de G P. en personne, et ce nom veut dire aussi Paul Personne (comme Ulysse, comme Nemo ?), et encore Paul Pluriel, etc.

Ce personnage souffre de mutisme, et explose parfois en textes quasi tautogrammatiques. Il passe par tous les métiers du livre ou qui touchent de près ou de loin la chose écrite. Le collage des courriers de refus de publication, et les lettres à son psy sont l'occasion d'un traitement satirique fort réjouissant. L'auteur a parsemé son ouvrage de listes bibliographiques alphabétiques, type «La bibliothèque ideale». Les réflexions théoriques qu'il donne sur la lecture et l'écriture sont plus proches de l'article pour grand hebdomadaire que de celui pour revue de théorie littéraire. Des collages de pages entières de Perec lui permettent de «coller à» son écrivain préféré.

Cet ouvrage, où Fon sent que l'auteur a mis toute sa passion de la réalité littéraire, se laisse lire agréablement, mais les contraintes trop facilitantes, les collages de listes de mots, donnent parfois une impression de remplissage.

Plus grave, les vieux interdits du Nouveau Roman ont été repris : pas de personnage, pas d'intrigue. Dès lors, le récit ne parie que de lui-mème, des mots, de rien. Or, les contraintes, chez Perec, permettaient de réintroduire le romanesque, la Vie (mode d'emploi). lei, une fois le livre refermé, on a l'impression d'un patchwork d'exercices de style, souvent plaisants, car l'auteur ne manque pas d'humour, et ne recule pas devant un brin d'érotisme quand la contrainte l'y pousse. Mais à la fin de son parcours, ce livre n'est plus qu'une montagne de papier, devant laquelle on reste figé en attendant qu'une souris en sorte, pour nous donner un signe de vie, un petit cri, un clin d'ceil. Après *Tom,* le roman monosyllabique de René Droin, voilà donc un nouveau livre d'un des enfants de Perec, à ranger auprès de ceux du pére qu'il a adopté, et de ses grands-oncles de l'Oulipo. Le motif de l'entreprise est louable, et plus encore le travail effectué, mais on aurait aimé plus de distance, plus d'originalité par rapport au modèle. (A. C.)

Fabrice Vigne, *T S,* L'ampoule, 2003, 179 p.

Après une T. S. (Tentative de Suicide) — ce qu'on n'apprendra qu'à la fin — un ado raconte au psy de service sa vie dans son collège, dans son quartier, dans sa famille, dans sa tète. Le fond est un bon compte rendu psychosociologique de cette generation. L'écriture est aisée, unie, mais l'ensemble est assez grisàtre. Des rappels d'articles du Petit Larousse 1940, son garde-fou, ponctuent le récit. L'auteur aime manifestement les mots, mais on se prend à regretter l'humour des approximations langagières de *La Vie devant soi,* d'Emile Ajar, où un jeune narrateur produisait un discours dans les mèmes conditions. Mais il faut bien commencer : un premier roman prometteur. (A. C.)

Henriette Walter et Pierre Avenas, *L'étonnante* histoire des noms des mammifères, Robert Laffont, 2003, 486 p.

Étymologique, anecdotique, linguistique, cet ouvrage qui ne se veut ni encyclopédie, ni dictionnaire, ni manuel scolaire, se Ut en effet comme un roman. Au fil de ses 441 pages, avec pour seule contrainte — mais quelle contraiate ! — d'épuiser origine, connotations, expressions, sens cachés et autres éléments ludiques portant sur tous les noms de mammifères figurant au moins dans les trois dictionnaires usuels récents de la langue francaise.

Si nous avons le plaisir de redécouvrir, dans ce bestiaire d'un gerire nouveau, le cynisme du chien sous la canicule ou le bceuf sous le septentrion, nous sommes surtout émerveillés par le savoir humaniste et encyclopédique des auteurs, qui nous permettent d'avoir une vision globale des racines curieuses et insoupconnées, autour des trente-cinq thèmes abordés, du loup au bonobo, ainsi que de leur évolution et des expressions de toute nature qui en ont découlé.

De phonétique articulatoire en recherche étymologique approfondie couvrant notre planète de l'algonquin à Pétrusque, à l'aide de cartes, de diagrammes, d'anecdotes, de récréations littéraires, voire de tests de connaissance, tout est clair, organisé, souriant, formateur.

Comme dans la méthode Assimil, l'amateur de mots aborde sans peine la toponymie (du cheval de Penmarch au lion de Ceylan ou au singe de Bougie), l'onomastique (de Bossuet à Louvois) ou la traduction de bouc en vingt-deux langues. On découvre mème des aptonymes (noms prédestinés) avec par exemple le chimiste Chevreul qui a découvert en 1816 l'acide caproi'que, ainsi appelé parce que présent dans le lait de chèvre. Et bien sur on engrange des bestioles dont on ignore souvent l'existence, comme le saimiri, le spalax, le bubale, le tenrec ou la polatouche.

Un peu de zoologie pour bien cerner les chapitres, un trait de symbolique héraldique, biblique ou astrologique, un soupcon de chimie, mais surtout une démonstration linguistique et étymologique de l'omniprésence des mammifères dans notre langue et notre vie quotidienne. On trouvera ainsi l'alopecie qui se cache sous le renard, la fouine dans les foréts de hètre ou l'écureuil à l'ombre de sa queue, de mème que l'évidence autoréférence du titre *Chène et Chien* du roman de Queneau et — sans insistance — les connotations sexuelles liées au lapin, mème chaud. Et on noterà le caractère antiféministe des Latins pour qui la jument n'était qu'un mauvais cheval !

Magnifique étude résultant d'un travail de plus de dix ans sur le sujet, étayé par près de cinq cents références avec une amorce evidente de tableaux croisés vers une «vie chantante des noms d'oiseaux» et «une vie mouvementée des noms et prénoms». Et maintenant je vais faire chabrot en mangeant une marmite dauphinoise, en glouton. Le bouquin d'Henriette Walter et Pierre Avenas est aussi à déguster, sans modération. (A. Z.)

Fritz Widhalm, ***Warum starb der schóne Mann ? Kein Kriminalroman, von dem ganz Wien spricht,*** **Wien, Ritter, 2001.**
Use Kìlic, ***Warum eigentlich nicht ?*** **Wien, Herbstpresse, 2002.**

Depuis des années le couple d'écrivains viennois se manifeste régulièrement dans le domaine de l'écriture à contraintes. En 1996, Use Kilic avait publié un roman lipogrammatique, avec le titre *Oskars Moral* dans lequel elle avait inventé une espèce de «lipogramme dynamique», en n'utilisant que les voyelles d'un nom de protagoniste quand celui-ci parie ou quand il est question de lui ; les voyelles s'additionnent quand deux ou plusieurs personnages entrent en contact, Pélargissement de la gamme vocalique correspondant ainsi à l'ouverture de Phorizon provoquée par la communication.

Fin 2001 un roman de Fritz Widhalm parut : *Warum starb der schóne Mann ? Kein Kriminalroman, von dem ganz Wien spricht (Pourquoi mourut le bel homme? Pas un roman policier dont parie tout Vienne).* S'il mérite l'attention d'un public «formulien», c'est qu'il s'agit d'un roman homosyntaxique, avec la particularité que le roman de base dont il suit mot par mot la syntaxe est déjà lui-mème le résultat d'un procède : Widhalm a fait un collage de phrases tirées de «rompols de quatre sous» (suivant le principe : ne jamais tirer deux phrases successives d'un roman) ; ensuite il a concu un inventaire de 16 personnages (en fait 2 x 8, le chiffre 8 jouant un rôle important dans le texte) et une histoire à raconter. Certe approche expérimentale permettait à Widhalm d'observer les effets de la combinaison d'une syntaxe «rompolienne», donc peu élaborée et répétitive, avec le nouveau contenu qu'il avait décide d'y fondre. Comme le lecteur n'a pas accès au texte de départ du roman, il ne peut pas vérifier l'application de la contrainte dure de l'homosyntaxisme. Aux yeux de Widhalm cela n'a pas d'importance, car «un texte doit fonctionner indépendamment». (Si Fon définit un «texte à contraintes» comme texte dans lequel l'application des contraintes est objectivable, le roman de Widhalm devrait alors plutòt étre considéré comme un «texte à procède systématique et contraignant».) Le «fonctionnement» du rompol, c'est ce que Widhalm a dù étudier profondément pour ce roman dans lequel il méne un jeu complexe et subversif avec ses structures et ses intentions.

Parmi les publications de Use Kilic, je voudrais signaler un très beau texte écrit sous la contrainte du prisonnier — «romanze vor einem zaun» («romance sous un verrou»), à lire sur le site : www.dfw.at/wohnzimmer.htm ; puis, dans un recueil èdite par Lisa Spalt (portant le beau titre «nach der thrillerpfeife» ((aller) aux flùtes), mot créé en introduisant un h et en transformant ainsi «le sifflet à roulettes» en un sifflet «thriller») un texte «de longs échos», où chaque phrase commence par toute une suite de mots placés à la fin de la phrase précédente.

A coté de leur pro-jet d'une écriture à deux, expérimentée déjà dans deux volumes d' «autobiographie commune», Kilic et Widhalm pratiquent Pécriture à quatre. Avec l'écrivain Lisa Spalt et le compositeur / écrivain Clemens Gadenstatter ils forment une cellule littéraire active s'appelant «Werkschaft» ; cet «Ateliceuvre» ou «Syndicatelier» vient de publier avec *stellwerk 1* (Wien, edition eh, 2002) un livre dans lequel un(e) auteur réagit à sa facon — contrainte ou non — au texte d'un(e) autre, en suivant un pian déterminé qui orne joliment la couverture.

Des textes à contraintes diverses (mais aussi quelques textes non contraints) sont à découvrir dans le dernier recueil de poèmes de Use Kilic : *Warum eigentlich nicht ? (Après tout pourquoi pas ?)* Il y a par exemple douze abécédaires semblables, avec la constante des variables xy, sous le titre «hommage an das hilfreiche alfabeth» («hommage à l'alphabet secourable»), des textes monovocaliques, des poèmes anagrammatiques, des textes montés de citations («recycling»l-4). Une suite de neuf petits textes particulièrement intéressants commence au tout début : «am anfang war das ali» («au début il y avait Punivers»), sous le regime du « a » en tant que voyelle unique. «nach dem knall kam das leben» — après le big bang la vie surgìt — et avec elle la voyelle «e». Suit le «i» et là l'histoire commence à se révéler cruelle : «mirnichtsdirnichts fraB ein lebewesen ein anderes lebewesen !» («comme si de rien n'était un ètre en mangea un autre») ; avec l'introduction du «o» la mort apparaìt, mais aussi «sonne» (soleil), «mond» (lune) et «gott» (dieu). La vie se différencie, et il y en a qui prennent des photos, qui donnent des concerts, qui inventent des mots ou qui lisent des romans. Toutes les cinq voyelles sont à disposition dans le cinquième texte illuminé d'abord par la lumière de l'art — les activités créatrices « naturelles » devinrent « art » : «nun wurde kunst kunst». mais c'est aussi l'epoque de l'industrialisation, du capitalisme. «Il y en avait qui étaient contents mais on entendait aussi des hurlements de protestation («pfuirufe»)!». Dans les textes 6 à 9 les voyelles se réduisent de nouveau : 6 : - «o» ; 7 : - «o» et «a», parce que l'univers («das AH») en avait marre de la civilisation ; 8 : sans «o», «a» et «i» ; 9 : ne reste que le «e»... dans un poème anagrammatique à partir de la phrase : «strenge regeln brechen», proposition contenant deux énoncés [Aussagen, / significations] : 1. briser des règles sévères, 2. des règles sévères se brisent.

Deux pages de ce beau recueil proposent la peinture et Pécriture «selon des chiffres», jeu de permutation par lequel on pourrait obtenir neuf tableaux différents ou 14 348 907 poèmes... preuve indiscutable et indiscutée que l'univers poétique de Use Kilic est vaste. (A. P.-B.)

L'Echo des Colloques

Revue coordonnée par Christelle Reggiani

Steen Bilie Jòrgensen et Carsten Sestoft (éditeurs), *Georges Perec et l'Histoire*, actes du colloque international de l'Institut de Littérature comparée de l'université de Copenhague (30 avril-l^er^ mai 1998), *Études romanes*, n° 46, université de Copenhague, Museum Tusculanum Press, 2000, 213 p.

Le projet du colloque de Copenhague — Perec et l'Histoire — reformule ce qui est devenu (comme Bernard Magne le fait remarquer dans sa communication) un *topos* de la critique perecquienne, d'ailleurs emprunté à l'oeuvre mème de Perec, plus précisément au chapitre II de *W ou le Souvenir d'enfance* : «Je n'ai pas de souvenirs d'enfance : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inserite à mon programme. J'en étais dispense : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.»

Le topos est bien ici un lieu *commun* de la réflexion, et les différentes contributions en exploitent les ressources avec souplesse et variété. L'ensemble du volume fait ainsi parcourir un champ très vaste aux deux noms qui en constituent le titre : le corpus perecquien comme l'histoire avec laquelle il est mis en rapport sont entendus de manières diverses, plus ou moins attendues. *W ou le Souvenir d'enfance* se trouve sans surprise place au premier pian (voir les Communications de Hans Hartje, Bernard Magne, Elizabeth Molkou et Regine Robin, Anny Dayan-Rosenman). On retiendra en particulier l'article de David Bellos («Les «erreurs historiques» dans *W ou le Souvenir d'enfance* à la lumière du manuscrit de Stockholm»), qui présente le manuscrit retrouvé de la partie «souvenirs» (un sommaire en est donne p. 24, et quelques feuillets sont reproduits au cours de l'article), et met en avant deux points importants pour la compréhension de l'oeuvre publiée. Le manuscrit permet d'abord de déterminer le «moment de l'invention de la structure binaire» caraetéristique du texte définitif, par opposition à la structure ternaire d'abord projetée : ce «moment» se situe au chapitre Vili, lorsque «Perec se trouve confronté à la grande difficulté de départager, entre "souvenir" et "intertexte", les commentaires qu'il se devait de faire sur les "textes anciens"» (p. 30) qu'il choisit d'incorporer à ce chapitre. Le manuscrit permet également de reformuler sur nouveaux frais une des questions herméneutiques centrales de l'oeuvre de Perec, l'hypothèse «esthétique» du «tout exprès» (p. 43) : de fait, le caractère extrèmement concerté des écrits perecquiens aboutit parfois à la projection critique d'une maìtrise auctoriale absolue, y compris dans le champ de

P«erreur». Or, le manuscrit de Stockholm offre un aspect matériel fort différent dans ses deux parties (à la fragmentation très remaniée de la première s'oppose le manuscrit continu aux corrections peu nombreuses de la seconde), et David Bellos propose dès lors de renoncer à l'idée qu'un «principe unique» pourrait rendre compte des erreurs de la partie «souvenirs» de *W*: «Il y a des erreurs et des approximations, des silences et des esquives (...) qui relèvent d'une intentionnalité, et d'un travail d'écriture fait de déplacements, de réseaux et de subterfuges (...). Il y a aussi des erreurs (...) qui relèvent sùrement de l'ignorance (...), de fantasmes personnels (...), ou d'un travail de correction non abouti.» (p. 43). Certe place centrale accordée à fFn'empèche pas le volume d'accueillir des contributions intégralement consacrées à d'autres textes : *Les Choses* (Yvonne Goga), *Un homme qui dori* (John Pedersen), *La Disparition* (Mireille Ribière), *La Boutique obscure* (Daphne Schnitzer), *La Vìe mode d'emploi* (Steen Bilie Jòrgensen), *Un cabinet d'amateur* (Manet Van Montfrans), et le commentaire par Perec de la deuxième partie de *La Vie filmée des Franqais (1930—1934),* sèrie télévisée (1975) constituée de films d'amateurs (Cécile De Bary).

Quant à l'histoire invoquée, elle est d'abord celle de la seconde guerre mondiale, en particulier dans les Communications d'Anny Dayan-Rosenman («Écriture et Shoah : raconter certe histoire-là, déchiffrer la lettre») et de Hans Hartje («^Fet l'histoire d'une enfance en France», centré sur la place du sport dans le texte de Perec et dans la France de Vichy). De ce point de vue, l'article de Bernard Magne («Coup d(e) H») occupe une place à part, dans la mesure où il délaisse le signifié du calembour devenu topique de l'ouverture du chapitre II de fFpour s'intéresser, de près, à son signifiant : caractérisé par l'homonymie, l'autonymie et l'épellation, c'est-à-dire «trois mécanismes formels [qui] ont tous un rapport essentiel avec ce qui est ici en question au pian mème de la signification globale : la *cassure* dont l'histoire est l'instrument» (p. 79), le calembour perecquien représente une «remotivation du signe» qui fait *d'histoire* un «vocable cratyleen» (p. 80). Au delà, Bernard Magne montre que la structure formelle de ce bref énoncé, par la surdétermination qu'il implique — les trois opérations constitutives du calembour, qui permettent d'assimiler l'histoire à une cassure, sont des «procédés formels» «récurrents dans l'oeuvre perecquienne» (p. 82) — définit très précisément le «rapport» de Perec à l'histoire : «(...) le calembour qui autorise certe assimilation fait lui-mème appel à plusieurs procédés formels fondés sur la séparation. Mais, paradoxalement, comme ces procédés sont récurrents dans l'oeuvre perecquienne, ce que favorise le calembour, c'est une véritable mise en réseau d'éléments disjoints, c'est-à-dire une dynamique très exactement inverse de celle de l'Histoire. (...) Bref, à la catastrophe d'une histoire qui réduit le passe à zèro, opposer l'anastrophe de l'écriture et la potentialité de ses réseaux : voilà qui pour moi définirait assez bien le rapport de Perec à l'histoire.» (p. 82.)

L'histoire à laquelle se confronte l'oeuvre de Perec ne se réduit cependant pas à celle de la Shoah : on relira de ce point de vue Particle d'Elizabeth Molkou et Regine Robin, consacrò de manière generale à la question de la mémoire («De l'arbre à l'herbier : PHistoire pulvérisée»), ainsi que ceux d'Anne Roche («Perec et le monde arabe») et de Tania O' Erum («Perec et l'avant-garde dans les arts plastiques»), qui choisissent d'arpenter des terrains tout à fait différents.

L'ouvrage fait également une place à la question de l'histoire *de* l'oeuvre : deux articles sont consacrés respectivement à la reception des *Choses* en Roumanie (Yvonne Goga, *«Les Choses* — histoire d'une reception») et à la traduction de *La Disparìtion* en anglais (Mireille Ribière, *«La DisparitionlA Void* : deux temps, deux histoires» sur la traduction de Gilbert Adair publiée chez Harvill en 1994). Il faut ici mentionner à nouveau l'article de Bernard Magne, dont la dernière section pose le problème de la traduction du calembour *hache / lettre H* et recapitale dans un tableau synoptique (p. 83) les choix de traduction en allemand, anglais, catalan, espagnol, finnois, hébreu, italien, japonais, néerlandais, norvégien, suédois et tchèque. (C. R.)

***La Mémoire des lieux dans Voeuvre de Georges Perec*, université du 7 novembre à Carthage (Tunis), 19-21 février 2003.**

Le colloque de Tunis, dirige par Rabàa Abdelkéfi et Hend Gaha, a réuni des contributions qui, approchant la mémoire des lieux perecquienne de points de vue variés, ont pourtant manifeste une remarquable convergence. Ces Communications étaient organisées en deux ensembles complémentaires. Le premier, intitulé «Perec et la Tunisie», regroupait les contributions de Bernard Magne («L'image de la Tunisie dans *La Vie mode d'emploi»),* Danielle Constantin («Autobiographie vesperale et lieux du sommeil tunisiens»), Kamel Ben Ouanès («La Tunisie : de l'image à l'imaginaire»), Eric Beaumatin («Motifs tunisiens»), Rabàa Abdelkéfi («La Mémoire des lieux dans *53jours»)* et Chébila Boubaker («L'Espace sfaxien et l'Expérience de l'anéantissement dans *Les Choses»).* Quant au second, «Art et rhétorique des lieux», il réunissait les interventions de Christelle Reggiani («Perec et l'Art de la mémoire»), Mohamed Habib Ben Slimane («Esthétique de la déconstruction dans *Un cabinet d'amateur»),* Mireille Ribière («La Mémoire des lieux dans *La Clóture»),* Narjess Messaadi-Méthamem («Essai d'analyse du traitement référentiel dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien»),* Jean-Luc Joly («La Mémoire totale des lieux»), Yosr Chammam («La Structuration de l'espace par le jeu du regard» dans *Un homme qui dort, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* et *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert), Rafika Abbès («De la discontinuité à l'unite dans l'énonciation de l'espace perecquien») et Hend Gaha («Le Lieu de la lettre» sur *W ou le Souvenir d'enfancé).* Les actes seront co-édités par les universités de Tunis et de Montpellier. (C. R.)

Journée «Roussel» de l'Association internationale des études francaises

Sjef Houppermans organise dans le cadre de l'Association internationale des études francaises un colloque consacré à Raymond Roussel, qui se tiendra le 7 juillet 2003 à Paris. Sont prévues des interventions de Pierre Bazantay, Helga Finter, Sjef Houppermans, Christelle Reggiani et Hermes Salceda. Deux des Communications devraient plus spécifiquement porter sur le théâtre roussellien. La journée aura lieu à l'École normale supérieure, 45 rue d'Ulm (salle Dussane), et les actes en seront publiés dans les *Cahiers de l'Association internationale des études francaises.* (C. R.)

*Texte / **Image,*** **Colloque de Cerisy du 23-30 août 2003, dirige par Liliane Louvel et Henri Scepi**

Le titre de ce numero de *Formules* était choisi quand nous avons découvert celui de ce colloque (www.ccic-cerisy.asso.fr/texteimage03.html). Ces coi'ncidences sont fréquentes en histoire des sciences et dans la mode. On ne peut que se féliciter de certe convergence. (A. C.)

JEUX LITTÉRAIRES

Alain Zalmanski

Dingbats

Quoi de plus normal, dans ce numero Texte / Image, que ces jeux tout simples sur des mots mis en scène !

Entre le rèbus qui joue sur le dessin pour représenter mots et syllabes et les représentations strictements phonétiques (LNAÉTOPY, RVNÉA3) chères à Alphonse Allais ou à Louise de Vilmorin, le Dingbats utilise lettres et chiffres, en jouant sur leur typographie, leur absence éventuelle et leur mise en forme. Certains sont des classiques considérés comme devinettes ou rèbus, bien avant l'apparition du mot Dingbats, qui est maintenant la marque déposée d'un jeu de société. A titre d'exemples, des énigmes introuvables comme oncle Sophocle, la devise dArago ou le fameux «grand abbé plein d'appétit (qui) a traverse Paris sans souper».

On s'amusera à découvrir des phrases et expressions d'après les présentations suivantes...

AAEEFFIR

rlaerp

OOOOOO
OOOOOO

Contre Sion

UNEDAMEUN

OOOOOOOOOC

GLACÉ^{3}

N RMAND

SE
RO ME
ND
RE

mai lle elliam rang gnar
mai lle elliam rang gnar

O n M i / L / HANDELL

Chànter **aLExandre**

FeMme
Femme FeMME
FemMe femmE
FEMME FEmmE

N Inpresion

DES
CEN M0°ules
DRE

SANTE (de Constantinople)

ISTOIR

P
E VI AN DE
T

Solutions

Affaire classée — Parler dans le desordre — Une paire de ciseaux — Contravention — Une dame avec un gros derrière — Dix orangers — Cube de giace — Trou normand — Quadrature du cercle — Se mettre en quatte — Point de riz — Point de jersey — Lettres de mon moulin — Economies de bout de chandelle — Chanter avec un accent espagnol — Alexandre le Grand — Souvent femme varie — Onde Sophocle — Fautes d'impression — Descendre en escalier — Moules très fraîches — Sainte Sophie de Constantinople — Un roi sans air, sans eau, sans lit, gémit dans un coin — Histoire sans queue ni tète — Vent debout — Viande hachée

Formules - Sommaires des numéros précédents

FORMULES n°l (1997-1998)

ÉCRIVAINS, ENCORE UNEFFORTPOVR ÊTRE ABSOLUMENTMODERNES.

Réflexions Jacques-Denis Bertharion *Morphósìs/Mimésis* Jesus Camarero *La nouvelle critique des années 90* Didier Coste *Le retour d'Alexandre.* Sur les vers métriques contemporains. **Polémiques** Jacques Jouet *Ma mère-grand, que vous avez de grands dogmes!* Jean Lahougue - Jean-Marie Laclavetine *Correspondance (extraìt)* **Antecèdente** Daniel Bilous *Aux orìgines du mail-art : Les Loisirs de la Poste de Mallarmé* Giovanni Pozzi La tradition de la poesie visuelle **Compositions** textes de création de Jan Baetens, Marcel Bénabou, Michelle Grangaud, Hervé Lagor, Pierre Lartigue, Daniel Marmié, Gilles Tronchet. **Mixtes** Jacques Roubaud *Préparation d'une famille de contraìntes* Patrice Hamel *Emergence de lettres* Guy Lelong *Ecrìtpar son support* Bernardo Schiavetta *Commentje me suis mis à écrire le LIVRE.* **Notes de lectures**

FORMULES n°2 (1998-1999)

DOSSIER «TRADUIRE LA CONTRAENTE»

Le laboratoire des traducteurs Umberto Eco *Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau* Henry Gii *Traduire Siles* Sjef Houppermans *La traduction en néerlandais des «Nouvelles Impressions d'Afrique» de Raymond Roussel* Jacques Lajarrige *Les nouveaux habìts de Pétrarque, traduction et contaìnte chez Oskar Pastior* Marc Parayre *«La Disparitìon» Ah, le lìvre sans e ! El Secuestro : Euh... un livre sans a ?* **Antécédents** Dominique Buisset *Traduire la contrainte isopsèphe de Léonides d'Alexandrie* Heather Williams *Taliesin VAlexandre gallois, le retour de la cynghanedd* **Autour de la traduction** David Bellos *Le Démon de l'analogie, à propos du dernier ouvrage de Douglas R. Hofstadter «Le Ton beau de Marot»* Douglas R. Hofstadter *Extraits de «Le Ton beau de Marot»* Alain Chevrier *Du sonnet au haiku, les origines de l'haì-kaìsation chez Raymond Queneau* Guy Lelong *La doublé entente mallarméenne* **Pratiques** *Traductions possibles ou impossibles de grands textes* par Philippe Bruhat, Gilles Esposito-Farèse, Pascal Kaeser, Jean Malaplate, Leon Robel et Jean-Michel Sterdyniak. Autotraductions de Battus, Annick Duny, Paul Claes et John Lee.
HORS DOSSIER Textes de Alain André, Philippe Bruhat et René Droin, Eric Clemens, Bernard Magne, Paul Louis Rossi, Jeanne Vandepol, Alain Anseeuw, Regine Detambel, Yak Rivais, Stéphane Susana, Michel Voiturier, Claudette Oriol-Boyer.

FORMULES n°3 (1999-2000)

DOSSIER «PROSES À CONTRAÌNTES»

Créations d'Alain André, Gerard Assayag, Antoine Bello, Jacques Bens & Jacques Jouet, Paul Braffort, Alain Chevrier, Eric Clémens, Regine Detambel, Pascal Durand, Patrick Flandrin, Michelle Grangaud, Pascal Kaeser, Guy Lelong, Hervé Le Tellier, Madame de Maintenon, Ian Monk, Didier Nordon, Claudette Oriol-Boyer, Marc Parayre, Chantal Robillard, Eric Sadin, Stéphane Susana, Michel Voiturier, Antoine Volodine **Antécédents** Marcel Bénabou *A propos de What a man !* Marc Lapprand *Trois points sur l'Oulipo* Pierre Le Pilloiier *Caches de VArche* Jean Ricardou *La contrainte corollaìre* Hermes Salceda *La règie et le genre* **Etudes d'oeuvres contemporaines** Etudes *sur Renaud Camus* par Jan Baetens, *sur le roman «Tom»* par Alain Chevrier, *sur Maurice Roche* par Sjef Houppermans, *sur les proses à contraìntes de l'Oulipo* par Marc Lapprand, *sur le roman de Jean Lahougue «Le domarne d'Ana»* par Guy Lelong, *sur Lartigue* par Dominique Moncond'huy, sur *la littérature enfantìne francaise à contraìntes* par Chantal Robillard.

FORMULES n°4 (2000-2001)

DOSSIER «Definir la Contrainte»

Dossier **théorique** : Christelle Reggiani *Contrainte et littéralité,* Bernardo Schiavetta et Jan Baetens *Definir la contrainte ?,* Milie Von Bariter *Une définition potentielle de la contrainte,* Jean-Marie Schaeffer *Qu'est-ce qu'une conduìte esthétìque ?,* Philippe Bootz *Textes à contraìntes,* Jeanne Vandepol *L'acontrainte,* Benjamin Desgraves *La contrainte-prose.* **Créations** : Umberto Eco, Jean

Lahougue, Regine Detambel, Stéphane Tufféry, Patrice Hamel, Pierre Lartigue, Rossano Rosi , Jacques Sivan, Chantal Robillard, Sokris Bardeche, Philippe Beck, Martha Lavoué, Claudette Oriol-Boyer , Daniel Bilous, Michelle Grangaud, Gilles Esposito-Farèse, Marc Texier, Didier Nordon, Jerome Peignot, Armel Louis, Jacques Perry-Salkow, Jacques Perry-Salkow, Michel Taurines, Stéphane Susana, Alain Chevrier. **Etudes d'oeuvres contemporaines** : Jef Houppermans *Les mots et les couleurs,* Francis Edeline *La spacialité, contrainte de la poesie Iettaste,* Michel Voiturier *Nuit de ma nuit, par Gaston Compère,Pascal* Durand *Sur la poétique des noms chez Mallarmé,* Michel Gauthier *Sur «La prescription» de Michel Falempin,* Jean Ricardou *Les lecons d'une erreur,* Alain Chevrier *Oulipo Compendium,* Jan Baetens *Electronic Book Review / Clemens Aris / Notes et critiques.*

FORMULES n°5 **(2001-2002)**

DOSSIER «Pastiche et Collages»

Créatìons *Postiches et collages* Albert Kies *Les Sardines à l'instar,* Michelle Grangaud *Sartrepoète,* Marcel Bénabou *Pastiche et Collage,* Ian Monk *Les Revenantes des Revenentes,* Hervé Le Tellier *Pour quelques Jocondes de plus,* Luca Chiti *Un Chant inconnu de La Divine Comédie,* Bernardo Schiavetta *Un Eclat de ta Voix,* Yak Rivais *La Règie du Jeu des Demoiselles d'A.* ***Plagiats et Faux*** Nicolas Graner *La Versìon princeps du Desdichado,* Daniel Bilous *Un Inédit de Stéphane Mallarmé,* Paul Braffort *Philippe de Puy de Clinchamps,* Claudette Oriol-Boyer *L'Affaire du faux Plagiat* **Théorie des Réécritures** Pascale Hellégouarc'h *Écriture mìmétique,* Pascale Hellégouarc'h *A la Manière de Victor Hugo,* Anne-Claire Gignoux *La Réécriture - Michel Butor,* Francoise Weck *Le Pastiche selon Tardieu,* Daniel Bilous *Le Concile des Pastìcheurs,* Jean Lahougue *Le Renversement du Style,* Jean Lahougue *26 Arguments décisifs cantre l'Imìlation,* Gilles Esposito-Farèse *26 Arguments enfaveur de l'imitation,* Alain Chevrier *Les Centons de Tristan Derème revisités* **Débats** Jean Bricmont *Faux et Postiches Scientifiques,* Bernard Magne *Le RAPT de Perec,* Jean Ricardou *L'Impensé de la Contrainte* **Bibliographies**

Hors Dossier *Créatìons* Umberto Eco *Poèmes du SATOR,* Milorad Pavic *L'Escargot de Verre,* Patrice Hamel *Réplique n°18,* Stéphane Susana *Neige (palìndromes),* Vincent Tholomé *Deux Poèmes prèts à l'Emploi,* Raymond Federman *Eating Books & A hopeless Story,* Eric Angelini *Ce Titre correspond* ***Suites au numero précédent*** Gilles Esposito Farèse *Un Hologramme de Jean Lahougue,* Valérie Susana et Gregory Corroyer *Textologie et Contrainte*

FORMULES n°6 **(2002-2003)**

DOSSIER «Perec et le Renouveau des Écritures Formelles»

Dossier théorique Gilles Esposito-Farèse *Calligrammes,* Mireille Ribière *Vingt ans d'études perecquiennes,* Bernard Magne *A propos de* W ou le souvenir d'enfance, Christelle Regianni *Contrainte et romanesque,* Dominique Bertelli *«Hors programme»,* Angelo Schiavetta: *Perec et la contrainte comme signe,* Cécile de Bary *Contre une littérature réaliste?* David Bellos *Wìncklerfait tache d'huile,* Roland Brasseur *Suites à* Je me souviens de Je me souviens, Alain Chevrier/Bernard Magne Echange de lettres, L'Abbé Louis de Court *Variétés ingénieuses,* Jean-Francois Marmontel *Élémens de littérature,* Alain Zalmanski *Les voyages divers,* Shuichiro Shiotsuka *Perec au Japon,* Gilles Esposito-Farèse *Pentomino* **Créatìons** Regine Detambel, Barbara. Suckfull., Jan Baetens, Alain Chevrier, Michel Clavel, Marie Etienne, Michel Grangaud, Marcel Bénabou, lan Monk, Alin Anseeuw, Jean-Michel Espitallier, Anne-James Chaton, Gilles Tronchet, Jacques Sivan, Alain Zalmanski, Guy Lelong, Jacques Perry-Salkow, Patrice Hamel, Jean-Noel Orengo. **L'Observatoires des littératures à contraintes. L'Écho des Colloques. Jeux.**

Pour recevoir **Formules,** envoyer pour chaque numero commandé un chèque de 22 euros, port compris (+ 6 euros pour les envois hors-France) à l'ordre de **Reflet de Lettres,** et l'adresser à :

Revue Formules
79 me Manin,
75019 Paris

Adresse internet : www.formules.net

Achevé d'imprimer en juillet 2003
sur les presses de la Nouvelle Imprimerie Laballery
58500 Clamecy
Dépòt legai : juillet 2003
Numero d'impression : 307100

Imprimé en France